主编 吴元迈

20世纪外国国别文学史丛书

20世纪日本文学史

中华社科基金"八五"规划重点项目

叶渭渠 唐月梅 著

青岛出版社

20SHIJI RIBEN WENXUESHI

20SHIJI RIBEN WENXUESHI
20SHIJI RIBEN WENXUESHI
20SHIJI RIBEN WENXUESHI
20SHIJI RIBEN WENXUESHI
20SHIJI RIBEN WENXUESHI
20SHIJI RIBEN WENXUESHI

主编 吴元迈

20世纪外国国别文学史丛书

20世纪日本文学史



中华社科基金"八五"规划重点项目

叶渭渠 唐月梅 著



青岛出版社

鲁新登字 08 号

责任编辑　徐　诚　曹永毅
封面设计　王鸿翔

20 世纪日本文学史

叶渭渠　唐月梅　著

※

青岛出版社出版
（青岛市徐州路 77 号）
邮政编码：266071
新华书店北京发行所发行
胶州市印刷厂印刷

※

1998 年 12 月第 1 版　　1999 年 1 月第 1 次印刷
32 开（850×1168 毫米）　12 印张　2 插页　300 千字
印数 1～8000
ISBN 7-5436-1728-5/I・271
定价：17.80 元

总序

20世纪即将结束，21世纪正大踏步地向我们走来。在这个世纪之交的重要时刻，人们都在回顾、总结过去，也在探索、展望未来。如何描绘20世纪世界文学地图，如何阐述20世纪世界文学的历程、变化和发展、共性和特性、成就和不足，已成为一个大家关注和需要共同探索的迫切课题。

这部被列为国家哲学社会科学基金"八五"规划项目的"20世纪外国国别文学史丛书"，就是在这方面所作的一种探索。

一

20世纪是一个充满矛盾、革命和民族解放斗争的风云变幻的动荡世纪，一个经历了前所未有的两次世界大战浩劫的世纪，一个展示了人类科学技术和物质文明日新月异和迅猛发展的世纪，一个弥漫着希望与失望、乐观与悲观的世纪。

文学从来就是生活和时代的审美反映。20世纪人类社会的进程和特点，自然会这样或那样地决定着20世纪文学的变化和发展：首先，我们在20世纪世界文学地图上看到的，有传统的资本主义国家的文学，也有新兴社会主义国家的文学，还有挣脱殖民主义枷锁的发展中国家即"第三世界"的文学。这是20世纪文学进程中一个非同寻常的新现象。在今天，人们要谈论20世纪文学，不可能不提到小国哥伦比亚的作家加西亚·马尔克斯。在非洲，特别是在

“黑非洲”,60 年代以前,许多国家连现代的出版社都没有,而如今它们的民族文学获得了发展,而且出现了好几位诺贝尔文学奖获得者,如尼日利亚的渥雷·索因卡等。

其次,20 世纪文学与 19 世纪文学不同,它不再是现实主义的“一统天下”(当然,这是就大多数国家而言。在 19 世纪的拉丁美洲,文学主潮并不是现实主义,而是浪漫主义)。20 世纪文学的历史行程中,一方面是文学流派、思潮蜂拥而起,异彩纷呈;另一方面是这些千差万别的流派、思潮,花开花落,更替频繁,其中很多是“各领风骚”才几年。与 20 世纪这种文学创作实践相对应的是,20 世纪的文学理论与批评流派层出不穷,潮涨潮落,令人目不暇接:从形式主义到接受美学,从新批评到解构主义,从阐释学到新历史主义。难怪在西方有人声言:20 世纪是文学批评时代。

再次,在 20 世纪文学的格局中,基本上形成了“三足鼎立”之势:传统的现实主义或 19 世纪批判现实主义文学,仍在继续向前发展;以革命浪漫主义或以革命现实主义为原则和方法的无产阶级文学,大踏步地走向世界文坛;一种涵盖了诸多流派和思潮的现代主义文学,迅速崛起和扩展。这一斑斓的 20 世纪文学景观,是 19 世纪文学所无法比拟的。

二

以司汤达和巴尔扎克、萨克雷和狄更斯、普希金和列夫·托尔斯泰为代表的 19 世纪现实主义文学,并没有终止。它在新的历史条件下,随着现实的发展,带着新的特征、新的倾向、新的观念在继续创造。在 20 世纪文学格局中,现实主义仍然是重要和主要的一极,出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔斯华绥、肖伯纳、德莱塞、布宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一大批闻名遐迩的 20 世纪现实主义者。他们发展了 19 世纪现实主义的叙述形式,对性格、活动地点、环境氛围作

了多方面的描写，并广泛地采用了意识流、蒙太奇、抽象、荒诞、直接或间接的内心独白、神话和传说等。

20世纪现实主义文学在形式和手法上的丰富性和多样化，对非现实主义流派的形式和手法的借鉴和吸纳，决不是现实主义本身的异化或危机，相反，它是现实主义的与时俱进。列宁说过，随着每个时代的发现，甚至在自然科学领域里（更不用说人类的历史），唯物主义必然要改变自己的形式。布莱希特有一句名言："关于文学形式，必须去问现实，而不是去问美学，也不是去问现实主义美学。"总之，20世纪现实主义在形式和手法方面的演变，乃是生活和时代使然。

从历史角度看，现实主义从它诞生之日起，在自身的发展过程中，曾经吸收了古典主义和浪漫主义等的艺术经验来丰富自己。例如，古典主义的那些面向日常生活的喜剧、寓言、讽刺和后来现实主义的喜剧、寓言、讽刺，就有千丝万缕的联系。布瓦洛的古典主义文论对现实主义的某些规律也曾产生过影响。狄更斯和陀思妥耶夫斯基在创作中都运用过浪漫主义的题材和手法，而梅里美和普希金的创作更无法同浪漫主义的源流一刀两断，因为他们本人就是由早期的浪漫主义创作转向现实主义创作的。这些都是不可否认的事实。而且在世界文学史上，不仅仅是现实主义的形式和手法要随着现实的发展不断地发展，其他流派的艺术也一样。恩格斯在谈到剧本《弗兰茨·冯·济金根》时，曾向作者拉萨尔指出："古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无疑问地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。"这无异于说，古希腊罗马悲剧作家在描绘他们那个时代的悲剧人物时所采取的方法是可行的，而且还很出色。但是在千年以后，拉萨尔还去模仿古人的性格描绘，显然"不再够用了"，因为人的个性在丰富，社会的冲突在变化，描绘性格的方法也需要发展。而且莎士比亚已大大超出古代悲剧作家的类型化的描绘方法。这就是恩格斯要拉

萨尔注意的地方。

现实主义作为一种诗学体系，是动态的、发展的、开放的。那种把现实主义定义为，或以“生活本身的形式反映生活”，或“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”，或像卢卡契那样把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的现实主义形式奉为唯一的形式，都是静止的、片面的和狭隘的观点，只会限制现实主义的审美丰富性及其发展，使之贫乏化。正因为如此，布莱希特在30年代关于现实主义的论战中，针锋相对地提出“现实主义的广阔性和多样性”的命题，认为现实主义既可以在细节上忠于现实，也可以采用比喻象征、讲故事的方式；既可以滑稽诙谐，也可以夸张变形。正因为如此，在60年代，阿拉贡提出了“开放的现实主义”观点，加罗第提出了“无边的现实主义”观点，马尔科夫在70年代提出了社会主义现实主义“开放体系”的新命题。这是他们从理论上对20世纪现实主义所作的探索。

其实，最值得注意和重视的是20世纪现实主义的艺术实践本身，诸如托马斯·曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜·西格斯的《途中邂逅》、布尔加科夫的《大师和玛格利特》和艾特马托夫的《一日长于百年》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和米格尔·阿斯图里亚斯的《玉米人》等，不仅运用了虚拟和荒诞，也运用了为现实主义狭隘论者最不能容忍的传说和神话的成分。这是20世纪现实主义在诗学上的一大突破。在这些作品里，历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、神话和现实熔为一炉，过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织，从而拓展了作品的新层次、新容量和新信息，给作品带来了一种强烈的哲学性和概括性。这些作品的目的，就在于综合人类的经验，来回答来探索人和历史、人和存在的关系这些时代的紧迫课题。20世纪现实主义文学的实践表明，不是“现实主义老了，现实主义死了”，而是现实主义在继续，在运动，在发展。

理论往往落后于实践。从20世纪现实主义的诗学看，它已失

去了古典的单一性，愈来愈显示出审美的多形态性，而且在形式和手法上和现代主义的界限愈来愈模糊，愈来愈不确定。对于以上提到的那些作品，以及帕索斯、海明威、福克纳等人的某些作品，要判断它们属于哪种创作方法、哪个流派，的确不是一件轻而易举的事情。也许就存在着一种混合型、中间型的作品，这值得探讨。另外，也发生了这样一种实际情况：对一部作品诸如加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，对一个流派诸如“垮掉的一代”，有人说它是现实主义，有人说它是现代主义，还有人说是后现代主义。对于这种歧见和争论，在当前情况下，我以为是自然的、正常的和不可避免的。只有通过讨论、争鸣和进一步研究，逐步求得解决。但有一点是肯定无疑的，如果继续以 19 世纪现实主义的观念和眼光，去剪裁 20 世纪现实主义的艺术实践，忽视它的变化和发展，其结果只能是削足适履，生搬硬套，不会得到正确的答案。这里就有一个理论问题需要探讨：如何重新定义 20 世纪的现实主义。对于我们，这既是一个理论上的难题，也是一次理论上的挑战和机遇。

仅仅从形式和手法上去定义 20 世纪现实主义，区别现实主义和现代主义及其他“主义”的界限，恐怕不行，需要另辟蹊径。要看它是否真正地把握了现实，揭示了真实；要看它关于世界、关于人的观念如何；要看它有没有把某种形式和手法绝对化。——这是极其粗浅的想法，而且在这里也不可能展开这些思考。

三

在 20 世纪文学格局中，现代主义文学像现实主义文学一样，占有一个举足轻重的位置。

什么是现代主义，这仍然是一个有争议有歧见的问题。在它的起止时间，它究竟包括哪些流派和思潮，它和“后现代主义”的关系等方面至今都存在着不同的意见。这因为：第一，任何一个现代主义作家都未曾对“现代主义”一词作过一般的界定。第二，这个术语

本身太笼统，除了表示新的和现代的以外，从历史角度看，并无内容。正如有的英国评论所说："某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西，就像船头浪一样，去年的现代就不是今年的现代。"正因为如此，就有了诸如"原始现代主义"、"旧现代主义"、"新现代主义"和"后现代主义"这类相反词语的流通。第三，"现代主义"一词所涵盖的小说、诗歌、戏剧的流派极为庞杂，各种各样，它们像走马灯似的一个个地出现。而且某些现代主义流派的性质并不相同，有的还是对前一流派的不满和否定，如俄国20世纪诗歌中的阿克梅主义就是对俄国象征主义的拒斥，法国的超现实主义对法国的象征主义也是如此。至于未来主义，特别是以马雅可夫斯基为代表的俄国未来主义，以及法国的超现实主义，并不像某些现代主义流派那样悲观、向后看，而是充满革命色彩、向前看。现代主义在某些国家的某个文学发展时期显得至关重要，而在另一些国家只不过是昙花一现，已经成为遥远的过去。但现代主义在中国的遭遇与命运却十分特殊，从1915年陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》介绍西方象征主义、1925年李金发出版象征主义诗集《微雨》起，在将近80年的时间里，几起几落，这是世界上少有的文学现象。

在一个较长的时间里，人们曾经将现代主义和"颓废主义"相提并论，两者被看成是同义词。19世纪末20世纪初，俄国一些早期马克思主义批评家常常这样使用，可能有当时的特殊情况。直到1965年，在苏联学者奥甫相尼科夫和拉祖姆内依主编的《美学简明辞典》中，依然如此使用。该书写道："'颓废主义'这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。"变化是从1964年开始的。这一年出版的9卷本《简明文学百科全书》第2卷的这个条目中，对"现代主义"和"颓废主义"作了区分，认为前者的许多特征不同于后者。此后的苏联文艺学基本上沿袭了这个观点，而且在时间上把"颓废主义"限定于19世纪末或20世纪初，把"现代主义"的

起始限定于第一次世界大战前后。

"颓废主义"一词来源于法文"decadence",意为"没落"、"堕落"。它首先出现于19世纪80年代的法国。最早把"颓废主义"一词引入文艺领域的是法国诗人、小说家和批评家戈蒂叶。在他看来,后期古希腊罗马文化(古希腊颓废派)具有特殊魅力:精细的唯美主义、抑郁的情绪、如此美妙凄凉的厌世态度。当时法国出版的一本杂志即以"颓废主义"命名,法国象征主义者和一些观点与之接近的诗人也自命为"颓废主义者"。可见,在那时"颓废主义"不仅并无贬意,而且是一种时髦。其著名代表者为法国的魏尔伦、马拉美、韩波等,他们的诗歌充满了哀叹、无望和厌倦的情绪,宣扬个人主义、为艺术而艺术的观点。此后,颓废主义思潮扩展到了英国、俄国、比利时和德国。把"颓废主义"等同于"现代主义",显然不妥;在时间上后者要晚于前者,在思想内容上两者也有明显区别。然而,不应该否定早期的现代主义,特别是象征主义同颓废主义的千丝万缕的联系,例如,俄国象征派诗人吉比乌斯说过,她不是颓废派,真正吸引她的是颓废派的个人主义。把颓废主义看成是现代主义的前身,可能符合实际。如何看待颓废主义,我以为,高尔基于1896年发表的《保罗·魏尔伦和颓废派》一文,最值得注意和重视。一方面,高尔基与当时其他的批评家一样,指出:颓废主义作为一个整体和一种思潮,是"有害的、反社会的、必须与之斗争"的现象;另一方面,高尔基与当时其他批评家也有不同,认为在魏尔伦等诗人的作品中"能听到抗议资本主义现实的声音,听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱唯利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望,同时也是危机的征兆"。高尔基这篇文章写于一百多年之前,在今天也许还没有失去其意义。

现代主义作为20世纪文坛的一种重要文学思潮和流派,萌发于19和20世纪之交的欧洲,更具体地说,它发源于法国。有人认为,巴黎是"这唯一的地点,在这里……才有可能摇匀诸如维也纳

心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂”。的确,象征派这一最早的现代主义运动就始于法国,法国象征派诗人让·莫瑞亚斯于1886年发表了《象征主义宣言》。现代主义的前身是唯美派和颓废派,它的崛起,打破了此前现实主义“一统天下”的局面,并与20世纪现实主义形成了一种既相互对峙又相互影响的互动关系。

现代主义是一种极为庞杂的文学现象,包括欧美各国为数众多而又相对独立的各个流派,诸如象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义、立方主义、抽象主义、意象主义、表现主义、意识流、存在主义等。其中有些是国际性的文学现象,延续时间较长;有些是某个国家或某个地区的文学现象,盛极一时,便销声匿迹。正因为现代主义是如此千差万别的各个流派的总称,对现代主义究竟应该包括哪些流派,现代主义的上限和下限在哪里等问题,人们发生歧见,是不可避免的。1974年马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰曾在《现代主义》一书中写道:“这取决于人们是在哪个中心,或在哪个首府(或省份)来观察它的。正如在今天的英国,‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那样,我们可以看到,从一个国家到另一个国家,从一种语言到另一种语言,它的含义也是极为不同的。”就拿英国来说,关于现代主义的起始时间,就存在不同说法:埃德蒙·威尔逊把英美现代主义与象征主义联系在一起;维吉尼亚·吴尔夫认为现代主义产生于1910年12月,在这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”;劳伦斯把现代主义的开始定在1915年;而理查德·埃尔曼提出,“1900年比维吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”,因为现代主义的主题响彻于爱德华七世时代。至于现代主义的结束时间,更是众说纷纭,其中最对立的观点是:一种看法认为,现代主义早已成为遥远的过去,在30年代就已结束;另一种看法则认为,现代主义远远没有衰竭,它作为我们时代的基本艺术一直延续

至今。这种截然相反的看法不仅使我们认识到"现代主义"术语的复杂性，也了解到"现代主义"问题的复杂性。

尽管如此，我们仍然能够看到，现代主义的每一流派的意义、价值、影响和存在的时间虽不相同，具有自己的思想特点和艺术特点，但它们在哲学思想和文化历史等方面，又具有许多内在的共同性。现代主义哲学和思想基础，是叔本华和尼采的非理性意志论、柏格森的直觉论、胡萨尔的现象学、弗洛伊德和容格的精神分析论、海德格尔的存在主义和法兰克福学派（尤其是阿多诺和马尔库塞）的哲学社会学思想。正是这一切决定了现代主义关于世界和人的观念：世界是残酷和荒谬的，矛盾和冲突是不可解决和没有出路的；人是孤独和惶惶不安的，人所处的那个环境是充满敌意和不可克服的。现代主义者在创作中竭力表现的就是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系和全面异化，以及自我的探索和思考。卡夫卡(1883—1924)在1911年和1922年创作的《美国》、《审判》、《城堡》和《变形记》，在这方面是最富代表性的，可以说，他的创作成了资本主义世界危机状态的一种象征。在艺术形式和表现手法上，现代主义具有强烈的反传统性和反规范性，更多地使用象征、隐喻、时空颠倒、意识流、复杂多变的情绪与印象、潜意识、荒诞、抽象等，而且往往把某种形式和手法推向极致。但是，现代主义的这些共同性，不论在内容方面还是在形式方面，都不排斥它的每一流派探索的多样性。

应该说，现代主义一方面独特地反映和表现了19世纪末以来，西方资本主义社会所经历的巨大社会动荡和精神危机，以及资产阶级群体和个体意识之间的矛盾，并在艺术表现上开掘了不少新东西，这是它的意义和价值之所在；另一方面，现代主义的那种独特的审美反映和表现并不全面，往往把充满复杂而矛盾的社会进程抽象化，看不到大众的抗争，而其作品中所深深蕴含的虚无主

义、悲观主义和个人主义，无疑具有消极的影响。

20世纪现实主义像现代主义一样，都不是20世纪世界文学的天涯海角。它存在于很多国家的各个历史时期里，其发展既不平衡，也不是直线地行进。现实主义和现代主义一样，时起时落，时强时弱；此起彼伏，此伏彼起。一般地说，20年代是欧美现代主义文学的鼎盛时期，许多欧美现代主义大家诸如乔伊斯、艾略特、普鲁斯特、卡夫卡等，都出现在这个时候。进入30年代，情况有了明显变化：1929年至1933年，一场严重的经济危机席卷西方资本主义世界；西班牙内战几乎吸引了全球的视线，许多作家对反动的独裁统治不仅口诛笔伐，而且从世界各地奔赴马德里参加战斗；新的世界大战的阴影已经笼罩在欧洲上空。这些尖锐的现实矛盾和现实关系，使文学家的目光投向了现实的迫切问题。这就是欧美文学中出现的著名的“红色30年代”，即无产阶级文学或左翼文学的高涨时期，而其主要文学潮流则是现实主义。从第二次世界大战结束到50年代末期，现代主义在法国占了重要地位，如存在主义文学、荒诞派戏剧和新小说等。而在英、美、意大利等国，则出现了风靡一时的、强劲的现实主义流派，如英国诗歌中的“运动派”、小说和戏剧中的“愤怒青年”、美国的“垮掉的一代”、意大利的新现实主义文学与电影。

在20世纪文学中，在不少欧美国家里，现实主义和现代主义不仅相互并存、相互对立，也相互影响、相互交替。英国批评家、小说家戴维·洛奇在1981年回顾英国文学百年的历程时，曾写道：20世纪英国文学在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动。现实主义和现代主义分别成为英国不同文学阶段的主潮。我认为，洛奇关于现实主义与现代主义的著名“钟摆论”，不仅适用于英国20世纪文学，在某种程度和范围内，也适用于很多国家的20世纪文学。

四

什么是文学中的“后现代主义”?这是一个悬而未决的问题。可以说,在当今世界上,没有一个术语比“后现代主义”更时髦、更富有争议和更无确定性的了。

“后现代主义”一词,最早来源于西班牙诗人费德利科·奥尼斯于1934年出版的《西班牙暨美洲诗选》。1942年达德莱·麦茨在《当代拉美诗选》中也使用过它。他们力图以此说明,现代主义文学中已经隐含着一种对20世纪初文坛潮流的反拨。此外,1939年英国人汤因比在《历史研究》一书中,曾以“后现代”这个词来标志1875年前后西方文明的转折,即西方文明转向非理性的混沌一团的过程。这个词的普遍使用,大概在本世纪60年代,首先在建筑学,然后逐渐波及到绘画、文学、社会学、哲学等领域。用德国人沃尔夫冈·威尔什的话说:“今天,几乎没有一个领域未被这一‘病毒’所感染。”

我国于80年代初开始引进“后现代主义”一词。现在,它的使用频率很高,几乎遍及各个领域,但人们的看法并不一致。

关于文艺领域后现代主义的起始时间,众说纷纭。一种思潮或流派在何时形成,都成了问题,这在世界文艺史上几乎没有过。有人认为,爱尔兰作家乔伊斯于1939年发表的小说《为芬尼根守灵》,标志着后现代主义文学的开端;有人从第二次世界大战结束算起;有人从50年代算起;有人从1968年法国学生运动失败后算起;有人甚至断言古希腊就有了后现代主义。

关于现代主义与后现代主义的关系,有人认为后者是前者的继承和发展;有人认为后者是对前者的反拨、否定和超越。美国人哈桑曾列出现代主义和后现代主义多达33项的不同点:现代主义——形式、目的、转喻、所指……后现代主义——反形式、游戏、隐喻、能指……

关于后现代主义的实质，看法同样不一致。越来越多的欧美学者声言：后现代主义不是一个时间顺序或编年史的问题，即“后现代主义”不是发生在“现代主义”之后，而是一种精神状态或精神危机的表现。有人认为，“每个历史时代都有自己的后现代主义”。美国学者詹姆逊则认为，与资本主义上升阶段相对应的是现实主义；与资本主义垄断阶段相对应的是现代主义；与跨国资本主义阶段或后工业社会相对应的是后现代主义，即后现代主义是后工业社会的“文化风格”或“文化逻辑”。詹姆逊的这个观点在我国虽有影响，但还值得讨论。

关于后现代主义的代表作，在国内外都是一个有争议的问题。一般来说，像贝克特的《等待戈多》、品钦的《万有引力之虹》、冯尼克特的《第五号屠场》等被划入后现代主义，似乎意见不大；至于把萨特和加谬为代表的法国存在主义文学、加西亚·马尔克斯为代表的南美魔幻现实主义、英国的“愤怒青年”文学、美国的“垮掉的一代”文学等都划入后现代主义，人们的看法则大相径庭。其实，这里面有些属于现代主义，另一些则属于现实主义。

此外，像德国的哈贝马斯这样一些学者认为，启蒙时代尚未过去，后现代远远没有到来；有人还认为后现代主义是杜撰出来的；也有一些人认为，后现代主义已经终结，已经成为过去。

问题虽然复杂，但是一般都认为，从本世纪中叶起，欧美文学中出现了一些不同于现代主义的文学现象，这主要表现在：打破了美与丑的界限，打破了文学与非文学的界限，打破了能指和所指的界限。然而，1988年美国文学主流派撰写的著名的《哥伦比亚美国文学史》，并没有用“后现代主义”一词来概括这些文学现象，而是用了“新先锋派和实验派”；1990年美国出版的《美国文学传统》和1994年出版的《诺顿美国文学作品选》，均不提“后现代主义”一词。最近在西方还有人认为，后现代主义是现代主义的一个流派。这值得注意和重视。

五

在20世纪的文学格局中，无产阶级文学（或社会主义文学）占有一个不容忽视的重要地位。

无产阶级文学萌发于19世纪西欧资本主义国家。它与无产阶级革命运动和社会主义思潮紧密相连，是人类文学发展中的一种新型文学。英国宪章派文学、德国1848年革命时期文学和法国巴黎公社文学，是反映和表现这三个国家早期无产阶级革命运动最富代表性和最有影响的无产阶级文学，是它们开创了20世纪世界无产阶级文学的先河。

“无产阶级文学”这个术语最早流行于本世纪20年代苏联等国家。30年代中期，苏联对“拉普”关于无产阶级文学运动的一系列错误口号进行了批判，并确定了社会主义现实主义是苏联文学的基本创作方法。从此，“无产阶级文学”这一提法在世界范围内，逐渐被“社会主义文学”或“社会主义现实主义文学”所取代。

19世纪末20世纪初，随着世界无产阶级革命运动的中心由西欧转到俄国，俄国无产阶级文学异军突起，出现了以高尔基和绥拉菲莫维奇为代表的一批无产阶级作家和诗人，出现了以普列汉诺夫和卢那察尔斯基为代表的马克思主义文论家和批评家。

然而，无产阶级文学在全世界范围内形成广泛的运动，是在1917年俄国十月革命后的二三十年代。随着世界上第一个社会主义国家苏联的诞生，无产阶级文学从欧洲发展到亚洲、美洲，并逐渐形成一种有组织联系的世界性文学运动。苏联作家和苏联文学团体在这一过程中起了核心作用。例如，1920年“俄国无产阶级文化协会”在共产国际的第二次代表大会期间，成立了该协会的国际局，并在欧洲各国成立了小组，开展活动；1927年11月在莫斯科召开了各国无产阶级革命作家第一次代表会议，成立了革命文学国际局；1930年11月在哈尔科夫召开了第二次代表会议，有来自

苏联、中国、日本、德国、法国、美国、意大利、奥地利、捷克、匈牙利等22个国家的作家代表参加。会上通过了《致世界各国革命作家书》,成立了国际革命作家联盟,以及用俄、德、英、法四种文字出版的机关刊物《世界革命文学》(1931—1932)。这一切标志着世界无产阶级文学进入了历史发展的新时期。

在20世纪无产阶级文学的版图上,除了俄国和苏联这支无产阶级文学的主力军外,在其他国家,也都相应创建了无产阶级的文学团体和文学刊物,如"德国无产阶级革命作家联盟"(1928)及其《左翼》杂志;美国的"约翰·里德俱乐部"、"工人戏剧联盟"及其《解放者》、《工人月刊》、《新群众》等;法国的"革命作家艺术家联合会"(1932);日本的"日本普罗文艺联盟"(1925)及《播种人》、《前卫》、《文艺战线》等。

二三十年代是各国无产阶级文学创作的黄金时期,在欧美有"红色30年代"和"向左转的十年"或"马克思主义化的十年"之称。这一时期出现了一大批无产阶级作家和作品,其中著名的,如美国的约翰·里德的报告文学《震撼世界的十日》(1917)和迈克尔·高尔德的《没有钱的犹太人》(1930);英国的罗伯特·特莱塞尔的长篇小说《穿破裤子的慈善家》(1906—1911)和詹姆斯·巴克的《大手术》(1936);法国的巴比塞的《火线》(1916)、《光明》(1919)和保尔·瓦扬-古久里的《红色列车》(1923);日本的德永直的《没有太阳的街》(1928)和小林多喜二的《蟹工船》(1929);丹麦的尼克索的《征服者贝莱》、《蒂特——人的孩子》(1906—1921)和汉斯·基亚克的《渔夫》(1928)等。同时,也出现了一批著名的马克思主义文论家、批评家,如德国的梅林(1846—1918)、蔡特金(1857—1933)和罗莎·卢森堡(1871—1919),法国的拉法格(1842—1911),日本的青野季吉(1890—1961)和藏原惟人(1902—1991),英国的福克斯(1900—1937)和考德威尔(1908—1937),匈牙利的卢卡契(1885—1971),意大利的葛兰西(1891—1937),保加利亚的巴甫洛夫

(1890—1977),美国的芬克斯坦(1909—1974)等。在苏联,继高尔基和绥拉菲莫维奇之后,也出现了肖洛霍夫、马雅可夫斯基、法捷耶夫等一批卓越的社会主义文学的代表者。

1945年第二次世界大战结束后,世界政治格局发生了巨大变化,在欧洲和亚洲相继出现了十几个由共产党领导的社会主义国家,苏联已不再是世界上唯一的社会主义国家。这些国家年青的社会主义文学与苏联文学息息相连。它们以苏联文学为师,奉行社会主义现实主义方法。加上资本主义国家和其他民族国家的社会主义文学,这个时期的世界社会主义文学几乎与世界资本主义文学平分秋色。这是20世纪文学发展历程中前所未有的新气象。

进入60年代,中苏两党两国在意识形态领域的论战日益激烈和公开化,也引发了中苏两国文学界的相互对立和相互批判。当我国处于"文化大革命"十年浩劫时期,这种相互对立和相互批判达到了顶点。这无疑给世界社会主义文学的发展造成了损失。80年代中期,由于国际风云变幻,也由于中苏两国先后进入改革开放的时期,两国关系逐渐走向正常化,两国的文学交流也得到了恢复和发展。然而,令人难以置信的是,这个时候,东欧社会主义各国和苏联却加速了面向西方的"改革",终于导致东欧社会主义各国多米诺式的倾覆和苏联于1991年的解体。世界第一个社会主义国家的不复存在,是20世纪震撼全世界的事件。东欧各国的社会主义文学和苏联文学从此成为一种历史现象,这标志着20世纪社会主义文学进入了低潮时期。

20世纪世界无产阶级文学(或社会主义文学)这一艰难曲折的历程,将留给人们无尽的思考和探索。

这就是我对20世纪外国文学的一些初步想法和思考。

本丛书——20世纪外国国别文学史包括11个国家,即法国、俄罗斯、德国、英国、美国、波兰、日本、印度、墨西哥、奥地利和瑞士。之所以选择这11个国家,而没有选择其他国家,并不是因为它

们的文学不重要或没有代表性，而是因为研究这些国家文学的专家，当时手头上另有项目，无法承担，这是特别需要加以说明的。

这10部20世纪外国国别文学史的作者，都是学有专长，多年从事该国文学研究并取得卓越成就的专家。对他们在百忙之中应邀参加撰稿并给予支持，我表示衷心的感谢。我在前面已经谈到，20世纪外国文学中有许多问题还处在探讨和争鸣之中，在国外、在我国都是如此。因此，本丛书各作者的观点和提法的某些不一致，是不难理解的。推动和促进我国对20世纪外国文学的进一步研究和探讨，本来就是编辑出版本丛书的目的之一。热烈希望同行和读者多提意见，指出缺点，以便使我国的20世纪外国文学研究取得更多更好的成果。

吴元迈

前言

人类即将走完20世纪的历程，正在迈向21世纪。各学界开始整理过去一个世纪人类文化遗产的时候，组织编撰20世纪世界文学史，可以说，是这项文化系统工程的重要组成部分。

日本文学作为世界文学整体的一个有机组成部分，在整理20世纪世界文学遗产时，是不可缺少的。而且它是在东方与西方的文学交汇点上创造了自己20世纪历史的辉煌，为世界文学宝库提供了珍贵的精品，在走向现代化、日本化方面拥有丰富的经验，整理它的遗产具有独特的意义。

我们将20世纪日本文学史，置于这一历史时期世界文学的大格局中，以和洋文学交流的史的动态分析，系统地论述日本文学从19世纪与20世纪之交的近代转型，到20世纪与西方传来的各种主义和流派的异质文学的碰撞和融合而实现日本化的过程，并探索和洋文学融合的历史经验；同时简述第二次世界大战后的日本文学从以主义形态、流派为中心走向多样化的发展道路，预测未来文学发展大趋势中的日本文学。

就我们的愿望而言，希望能够达到上述论旨，但由于学识所限，不足之处在所难免，敬祈读者批评指正。

叶渭渠　唐月梅
于北京团结湖寒士斋

20世纪外国国别文学史丛书

20世纪墨西哥文学史
20世纪俄罗斯文学史
20世纪波　兰文学史
20世纪德　国文学史
20世纪英　国文学史
20世纪印　度文学史
20世纪法　国文学史
20世纪日　本文学史
20世纪美　国文学史
20世纪奥地利瑞士德语文学史

20 世 纪 日 本 文 学 史

目录

总　序 …………………………………………… 吴元迈
前　言 ………………………………… 叶渭渠　唐月梅
序　章　19 世纪后半叶文学的近代转型 …… (1)
第一节　西方文学的最初传播 ………………… (1)
第二节　改良文学与近代文学确立的标志 … (10)
第三节　世纪之交迎来“红露逍鸥时代” …… (19)
第一章　20 世纪日本文学的序幕 …………… (35)
第一节　写实主义与浪漫主义的再发展 …… (35)
第二节　自然主义发展的历史必然 ………… (45)
第三节　自然主义理论体系的建立 ………… (53)
第四节　独特的私小说形态的出现 ………… (62)
第五节　对自然主义的批判 ………………… (67)
第二章　反自然主义三派鼎立时代 ………… (77)
第一节　三派形成的文化背景 ……………… (77)
第二节　新浪漫派 …………………………… (80)
第三节　白桦派 ……………………………… (89)
第四节　新思潮派 ………………………… (101)
第三章　近代新诗、新剧的完成 …………… (110)
第一节　近代诗的全盛期 ………………… (110)
第二节　象征诗与民众诗 ………………… (117)

第三节　新剧的展开与自由剧场运动 ……… (127)
第四节　两种戏剧时代与筑地小剧场 ……… (132)
第四章　20 世纪前半叶三巨匠 …………… (139)
第一节　森鸥外 ……………………………… (139)
第二节　夏目漱石 …………………………… (147)
第三节　芥川龙之介 ………………………… (157)
第五章　无产阶级派与现代艺术派的对立
……………………………………… (168)
第一节　无产阶级文学的发展轨迹及成就
……………………………………… (168)
第二节　现代艺术派的兴起与流变 ………… (181)
第三节　"艺术大众化"、"形式主义论"的论争
……………………………………… (190)
第六章　黑暗的战争年代与文学 ………… (202)
第一节　30 年代以来的形势与文学 ……… (202)
第二节　文艺复兴与行动主义 …………… (208)
第三节　从日本浪漫派到国粹主义 ……… (215)
第四节　转向与抵抗文学 ………………… (222)
第七章　战后文学的重建与发展 ………… (231)
第一节　传统文学的重登文坛 …………… (231)
第二节　《近代文学》与战后派 ………… (235)
第三节　民主主义文学运动的相位 ……… (243)
第四节　围绕"文学主体性论"的论争 …… (248)
第五节　无赖派文学 ……………………… (254)
第六节　存在主义的再传播 ……………… (263)
第八章　当代日本文学的走向 …………… (272)
第一节　当代现实主义的深化 …………… (272)
第二节　20 世纪后半叶诸种文学潮流 …… (279)
第三节　流派的解体与多样化的发展 …… (288)
第九章　现代诗歌、戏剧的发展 ………… (295)

第一节 现代初期三大派诗歌的展开 ……… (295)
第二节 战后三派诗的新登场 ……………… (305)
第三节 筑地小剧场与现代戏剧运动 ……… (310)
第四节 战后戏剧的再崛起 ………………… (319)
第十章 20世纪后半叶三大家 …………… (327)
第一节 川端康成 …………………………… (327)
第二节 井上靖 ……………………………… (336)
第三节 三岛由纪夫 ………………………… (345)
终 章 21世纪日本文学的展望 ……… (356)
主要参考书目 ……………………………… (361)

序章
19世纪后半叶文学的近代转型

第一节　西方文学的最初传播

19世纪后半叶，日本明治维新(1868)之初，明治政府为了推进资本主义近代化，提出了“文明开化”的口号，企图通过引进欧美先进技术和有选择地引进欧美的社会制度，以“殖产兴业”，“富国强兵”。

明治维新之前，德川幕府实行“锁国政策”，一方面加强绝对主义，一方面兴起了作为加强幕藩体制改革重要一环的“洋学”。由于“洋学”最初是从荷兰移植过来的，故也称为“兰学”。“洋学”以1774年前野良泽、杉田玄白译荷兰语《解剖学新书》(四卷)为开端，有了飞速的发展，其范围由医学而及历学、天文学、本草学、兵学等广泛的学科。杉田玄白在《兰学事始》(1815)中形象地形容《解剖学新书》的出现，犹如“一滴油滴落到宽阔的水池上”，它马上扩散到整个池面上。移植由否定封建制而形成的学问“洋学”，不管幕府愿不愿意，不可避免地由自然科学而波及人文科学。正如日本学者所指出的：“‘洋学’在最初是作为加强幕藩体制的学术，并且只有在这个意义上才被允许引进的。但是后来，随着德川幕藩体制所面临的内外交迫的危机逐渐加深，‘洋学’的引进也渐渐

改变了性质，大有成长为否定幕藩体制的学术之势。”[1]所以，尽管在幕藩体制下引进“洋学”有其局限性，但却萌生了日本近代思想的幼芽。

日本近代文明的萌芽就是在这种复杂的动态中产生的。“文明开化”带来一些社会变革，兴起科学技术，推进了日本的近代化经济建设和某些社会体制改革。但人文科学的发展处在滞后的状态，文学也不例外。究其原因，除了上述引进“洋学”的局限性以外，就文学来说还有其本身的原因。首先，近世文学乘都市文化勃兴之机确立写实的“町人”文学，其所含的近代性表现在处于被统治的“町人”对统治者的儒教封建道德的反抗上。比如，近松门左卫门的净琉璃、歌舞伎情死剧表现了对封建“义理”的批判；山东京传、泷泽马琴的读本，或十返舍一九、式亭三马的滑稽本等通过描写市井的生活、风俗和世相，对社会制度进行了消极的对抗。这些都是在有限的“自由”之中个人无意识的抗争。但在幕末政府实行严格的检查制度下，他们中的一些人如京传、三马也蒙受笔祸。因此，这个时期日本文学虽然受到“洋学”的冲击，含有某些近代的成分，但实行“文明开化”后，仍不可能与政治维新同步走向近代。

其次，江户文艺已经“像熟柿子一样烂熟”，达到所谓大众化的程度，成为迎合小市民生活的具体表现，而大众仍然满足于戏作文学，“文明开化”之后它仍未丧失其机能，从宣扬非科学的江户戏作文学发展成为明治戏作文学，仍占据着明治初期文坛的中心位置。诸如假名垣鲁文的《西洋徒步旅行记》(1870)、《火锅》(1871)等就是采用式亭三马的《浮世澡堂》(1809)、《浮世理发馆》(1812)式的戏作手法和形式，与近代文明的内容相结合，描写了文明开化的新

---

① 近代日本思想史研究会编:《近代日本思想史》(第 1 卷)中译本，第 20 页，商务印书馆，1992 年版。

世相。河竹默阿弥的“分头”剧,[①]描写了新旧过渡期复杂的社会氛围和平凡的市井人情。不过,他们也只停留在描写风俗方面。成岛柳北的《柳桥新志》(1874)、服部抚松的《新东京繁华记》(1874)则运用江户传承下来的戏作技巧,对新政府官员的放荡行为以及文明开化,进行了尖锐的讽刺和大胆的批评。

当时的文学,在内容上确实作了某些革新,开始包容某些科学的思想和人本主义的意念,具有初期启蒙的文学意识,但基本上未能摆脱戏作文学劝善惩恶的巢臼,仍保留着近世文学宿命的封建因素,被视作江户戏作文学的残余,而且江户文学缺乏应有的想像力,未能确立文学的独自价值,文学几近失去活力,对社会生活变化的反应力也很微弱。

第三,明治政府在文学方面,虽然没有像幕末政府那样采取高压的文学政策,但也没有积极指导和扶持文学的改革,而是采取一种放任和蔑视的态度。最典型的例子就是明治初期的议事机关集议院甚至在“娼妇歌妓俳优杂剧小说家等改制书”上,将小说家与演员、娼妓等并列,建议加以取缔。从幕末至明治初期的戏作文学作家人数甚少,作为当时戏作文学界代表人物的假名垣鲁文与条野有人不得不于1872年联名上书教部省,在表明决心迎接开化启蒙的新时代的同时,慨叹“方今以此为业者,仅我们两人及其他两三人而已”;而且提不出什么新的文学主张,文学内容也依旧未变。就算是从事新作者如假名垣鲁文、二世为永春水也未能脱其俗。

第四,作为推进近代启蒙运动的启蒙家们虽然醉心于探求西方的新知识,但他们的文学教养多受儒家影响,不重视文学,视小说为有害无益。他们未能在承认文学的独立价值的基础上着力改

---

① 原文さんぎり物,明治初期,男性剪掉发髻,梳理分头为“さんぎし”头;“さんぎり”物,即歌舞伎、狂言中描写“分头”时代的风俗剧。

革旧文学，比如福泽谕吉虽然带头传播西方新思想和新知识，提倡实学，但他却将戏作、和歌、汉诗都视作“不实的文学”。积极主张文明开化的中村敬宇，却认为“小说藏四害”，为此写了“焚淫书十法”，细说小说的“四害”，即所谓玷品行、败闺门、害子弟、多恶疾，建议立法禁止出版小说，并提出具体的禁止办法。因此，文学改革长时期（至少十余年）处在一种自发阶段，基本上还是重视儒教的道德和武士道的忠孝观念。缘此，文明开化期在明治十年前后，再兴江户文学就决非偶然。

坪内逍遥总结这一状况时指出：“当革新之际，时势巨变，戏作者暂时销声匿迹，从而小说也趋于衰颓。但到了晚期，又见复兴，大有物语又将复振之势，到处出版各种稗史、物语，竞尚新奇，甚至连报刊上也将十分陈腐的小说加以改编，进行连载。”（《小说神髓》序）

从上述文学形势来看，近代文学的任务是如何确立文学自身的价值，革除近世文学的封建因素，同时培育其延续下来的文学的近代性，并且灌注新时代的思想和意义，也就是说，导入西方文学已是历史的必然。

日本接受西方文学，始于 18 世纪中后期。当时翻译的文艺作品只有青木昆阳翻译的四首《劝酒歌》(1745)、前野良泽翻译的拉丁语诗集(1779)，还有司马江汉所译有关西洋画技法的书，这些书只是在小范围散发。主要原因：一是当务之急是引进实用科学，学外语的目的也是为此。文学不仅尚未作为独立的学科受到重视，而且被认为是“无用之物”；二是受外国语能力的限制，此前学的外国语主要是荷兰语，幕府编纂的《荷兰百科辞书》还未能按计划完成，所以未能顾及翻译外国文学作品。1853 年，随着黑船来日，日本人开始学习英、法、俄语，才初步具备用这些语种翻译文学的能力。19 世纪初开始翻译荷兰语长诗。翻译文学作品始于 19 世纪中叶以

后，黑田麴庐通过荷兰语本翻译《漂流记》(1850)，甚至将鲁滨逊误解为作者。其后，横田由清重新编译，译名为《鲁滨逊漂流记》(1857)。最早介绍到日本的翻译作品还有《一千零一夜》和《伊索寓言》等。

尽管出于宗教的动机翻译普及的《赞美诗》(1874)在当时来说是最美的文章之一，不仅可以作为文艺作品来欣赏，而且对近代日本翻译文学产生了积极的影响，但真正从文学的立场和观点出发翻译的作品并不多。

这个时期，大众对戏作文学逐渐失去兴趣，但新的文学形式还未诞生。日本近代启蒙文学形成之初，正是处在文明开化的翻译文学与戏作文学传统的相互对立、混杂并存的局面中。在这种情况下，文学要求进一步改革内容、方法和形式，于是学习西方文学、翻译西方小说的气氛就自然高涨起来。通过翻译西方的近代文学作品，扫除戏作小说的氛围，就成为文学启蒙的首要任务。1877年(明治十年)前后，日本文坛上掀起了一股介绍西方文学作品的“翻译热”，至明治二十年(1887年)达到了全盛期，翻译与创作的比率约各自占半。①

以文学启蒙为目的而进行翻译的先驱者是织田纯一郎。他翻译英国政治家、作家利顿的《阿内斯特》和《艾丽丝》，译名为《欧洲奇事・花柳春话》(1878)。《柳桥新志》的作者成岛柳北为该译本作序，写道：“泰西诸国，人人谋实益，说实利，敢问风流情痴之事，这极其荒诞。余曾欧游一年，耳闻目睹，彼我之情相契，毫无差异(中略)。情史于世，果为何用。偶尔作诱淫启荡之具而已。噫吾徒之情人，生此情界，以读情史，此亦造物主之赐。人岂同草木，如花柳

① 太田三郎：《翻译文学》，讲座《日本文学史》(第14卷)，第9页，岩波书店，1959年版。

亦有情，人岂可不如花柳耶？”

织田还译了《庞培的末日》，译名为《奇想春史》(1879)。译者在译序中“介绍英国近世的风俗人情、政治家的隐秘、党派的秘密、贵贱之别、贫富之差”。他还说，英国小说“细探古今之人情，记远近之异俗，一读足以详知世人之悲欢正邪矣”。

他们强调的一个共同点，就是人情乃万国共通，翻译文学的目的是突出文学的人情性，开始意识到通过西方文学来了解西方人的人情世态。

其后，与自由民权运动相呼应，出现了一批具有强烈政治意识的翻译文学作品，如川岛忠之助译的《虚无党退治奇谈》(1882)、《俄国虚无党事情》(1882)，宫崎梦柳译的以法兰西革命为内容的《自由凯歌》(1882)、《虚无党实传记鬼啾啾》(1884)，樱田百卫译的法国革命起源《西洋血潮小风暴》(1882)等。

在此前后出现了一批具有文学价值的作品，如当时还是东大学生的坪内逍遥用笔名意译了司各特的《兰玛穆阿的新娘》，取名《春风情话》(1880)，全译了莎士比亚的《裘力斯·凯撒》，译名为《凯撒奇谈·自由大刀余波锐锋》(1884)，而且一改以前生硬的翻译调，按纯文学的形式用和汉混合体翻译出来。因此他作为翻译纯文学的先驱而引人注目。二叶亭四迷翻译了俄国屠格涅夫的《父与子》，译名为《虚无党性格》，是最早用口语体翻译的。此外，译坛上还出现了长篇叙事诗《湖上夫人》、左拉的《小酒店》、易卜生的《玩偶之家》、陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》、《卡拉玛佐夫兄弟》、莫泊桑的《女人的一生》等一批西方名著。译者的目的非常明确，即强调通过翻译文学来了解西方的现实与人生，尤其是西方人的感情世界。这就是翻译外国文学的真正价值之所在。

在介绍西方诗歌方面，1745 年青木昆阳率先根据荷兰语原诗 *Drinklied* 译出《荷兰劝酒歌》。1805 年由大规玄泽主持，马场贞

历、末次繁正等人译了荷兰语的《祝寿歌》，加上志筑忠雄的《兰诗作法》和加茂舍鹰的《三翻兰诗》，结集出版了《三国祝章》。明治以后，1873 年基督教解禁，出版了《赞美诗》(1874)及其修订本(1876)和《赞美诗及乐谱》(1882)。西周也采用汉诗、短歌、七五调的形式翻译或改编了荷马、弥尔顿及莎士比亚等人的诗。在翻译诗的同时，有人也积极探索新诗的理论和创作形式。在新诗理论方面，菊池大麓的《修辞及华文》(1879)将诗歌分为乐诗、史诗和戏曲三体。植村正久的《诗论一斑》，主张日本诗歌应学习外国诗歌，取长补短。

外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎抱着"模仿西方诗，创作新体诗"的目的合译的《新体诗抄》(1882)，从形式和内容两方面都直接受到西方诗的影响，突破日本短歌、俳句的传统，迈出了近代新诗草创的第一步，这是具有历史意义的。

总体而言，翻译文学主要以英、俄、法等国的文学作品为主。其目的：一是出于宗教的动机；二是为实现政治目标作鼓动；三是确立文学以人情为本的价值，因而加强了文学与人生、现实的联系。他们表现自我感情的同时，还体现了理性的自我反省和对人生与现实的探求。最后这一点，对于近代文学的启蒙是非常重要的。

在传播西方文明初期，引进大批西方文学，但是未能及时消化。这是因为，一方面还没有相应的新美学理论体系来支撑；另一方面文学传统所带有的惰性，也不能适时地具备接受西方美学新知识的能力。文学启蒙自然选择文学结构的核心美学作为突破口，开始进行文艺美学上的启蒙工作，这对于日本近代文学的形成与发展，产生了直接而重大的影响。

西周、中江兆民和菊池大麓在翻译介绍西方美学方面做了出色的启蒙工作。西周精通汉学，熟悉朱子理学，掌握结构归纳法和实证方法论，又曾被幕府派赴荷兰留学，有条件在厚实的传统学问

的基础上，直接接受西方文化的洗礼，吸收正在风靡欧洲的实证主义理论，以及康德、密勒的哲学思想和美学思想。

西周在《百学连环》(1870)中将美学作为“佳趣论”列为哲学的一个分支，给美下的定义是“外形完美无缺者”，同时将文章学分为语典学、文辞学、语源学和诗学，将诗和音乐、绘画、雕刻、书法统称为“雅艺”，强调文艺“不重理而重意趣”，并对美、趣味和艺术作出了自己的解释。在这一基础上，他创作了日本第一部独立的美学专著《美妙论》(1872)，开卷写道：“哲学之中有一种叫做美妙学的学问。此学问与所谓的美术有相通之处，是研究美术原理的学问。”

可以说，西周第一次将美学作为一种学问置于整个学问体系中，给予美学一个独立的位置，将其称为“美妙学”。全书由四章构成，内容大致可以归纳为两大部分：一是论述美学作为哲学的一个分支的理由和研究对象，认为人类除了道德、法律的规范之外，还存在美与丑的分辨要素，比如诗歌、散文都适用于美妙学的原理；二是论述美妙学的要素，说“美妙学的要素，一种存在于物中，一种存在于我中。存在于物中的要素就是物之美足以使我感到适意之处，而存在于我中的要素则是人的想像力”。所以他强调美形成的条件，是“按照美妙学的理论，首先美存在于物中，但如果没有存在于我中的想像力来助成这种感受，也是无法感受到美的”。也就是说，他将美妙学分为外部与内部两个构成要素，外部通过人的五官来感受，而内部就是“人情”和“助长此人情的想像力”，使人感动。他是用经验主义和心理主义来解释美妙学的人情，认为美是感觉上的印象和想象而产生的快感。

他的《百一新论》(1875)不仅传播了实证主义思潮，而且提出了他对美学思想的构思，最早将美学译成日文的“善美学”，不再将美学作为哲学的分支，即第一次将美学作为一门完全独立的学科。他强调：(一)“善”就是美。他认为“所谓善，从其显形于物这方面来

看，就产生出美这一观念，从其显现于质这方面来看，就产生真这一观念，而从物质这一点来看，就产生出善这一观念"。这种善美观是与传统的儒教思想相适应的。(二)"和"就是美。他认为东方美学中的"和"与西方和声学的 Harmony 是相通的，他说："八音齐奏之时，并无孰高孰低之事，而是极为和谐的。"(三)节度与中庸就是美。他将儒教的节度思想和中庸思想应用于艺术的目的论和功能论，主张文艺是让人感动之物，应"去掉过分淫乱和过分残忍之事"。这种关于美与艺术的思想，体现了东方思想与西方思想的结合。可以说，西周从引进西方美学之初就注意将西方美学思想植根于东方美学思想土壤之中，将两者相融合。

西周于1878年至1879年翻译出版了般奚的《心理学》(上下卷)，从知、情、意三方面较完整地论述了心理学的美学。

中江兆民与西周不同，他本身没有系统的美学专著，只是在《一年有余》和《续一年有余》(1901)中，阐释维龙美学的观点和零散地抒发对艺术的鉴赏与批评，未形成自己的体系。尽管如此，他译著的美学理论，作为美学启蒙的一环，对于推动日本近代文学的形成所起的作用是不可忽视的。

中江兆民于1883年至1884年翻译出版了维龙的《美学》，通称《维氏美学》(上下卷)。他从康德的实证主义和斯宾塞的进化论出发，排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性。他在序论中论述一切艺术都是通人情的，艺术方法有三种：一是"摹拟善人之迹"；二是"务求其似真"；三是"将感慨表露于外"。本论包括美学基础论、技术论以及美术各论，将美学定义为"审美之学乃是谈论艺术之美的学问"，将艺术分为"使人眼目愉悦的艺术"和"使人入耳怡悦的艺术"，并从理论上解释其各自的意义和本质。

1877年至1880年文部省主持翻译出版的《百科全书》中的美术分册，收入了菊池大麓译的《修辞与文采学》(1879)。它除了论述

修辞学之外，还运用心理学的美学来探讨语言美的种类和效果，以及诗的本质和分类等。

这些翻译过来的西方美学对于日本近代的艺术思想和美学思想产生了重大影响。日本近代美学就是在这个基础上构建自己的理论体系的。同时，值得一提的是，美国东方美术研究家劳诺洛萨于1882年5月在东京作了题为《美术真说》的讲演，提出了他的美学观，即“以愉悦人心，使人的气质和品格趋于高尚为目的”，并呼吁振兴面临危机的日本传统艺术，强调了其重要性和必要性。这种传统艺术精神与西方艺术精神的交流，也促进了新的西方美学的传播。

第二节　改良文学与近代文学确立的标志

19世纪后期是近代文学转型期，文学界围绕西方文学概念和传统文学观进行了反拨、折衷、顺应、并存和融合，并进行转换文学史的坐标轴。可以说，在启蒙思想的引导下，翻译小说、近代美学思想和新体诗的产生，成为这一时期改良文学的一大特色，通过这几方面的发展过程，移植西方的近代文学思想和形式，逐渐变革儒教的劝惩主义文学观念和戏作的文学形式，尝试种种文学改良。

这个时期，日本的文学改良主要表现在以下几个方面：

第一，首先是文学优选问题，即采用达尔文作为近代思想第一原理的《物种起源》中的“进化论”和斯宾塞《生物学原理》中的“优者生存”论的思考方法，其特征是立足于生物学的进化论，进而类推社会学的进化。尤其是斯宾塞的《社会静力学》，将进化论引进社会学，认为分化、发展的社会优于单调、静止的社会。这些理论对日本近代文学发展的影响是深远的。1882年，井上哲次郎引进当时

流行的进化论社会学，并应用到文学上，进行诗歌改良，与汉诗及和歌不同的“文语定型长诗”，为新体诗开辟了道路。从生物学的观点来说，文学传统为母体，引进的西方文学为父体，相互交汇而产生新的文学实体。这一新的文学实体，正是对某些传统文学特征的继承，并在更高的层次上获得发展。也就是说，改良文学首先要引进西方近代文学来改造、完善和丰富传统，从而创造出一个全新的传统的文学实体。从这个意义上说，文学传统就像生物遗传，有一个进化与淘汰的过程。然而所谓文学“进化”，主要从形式上着眼，改变一些不同的形式与体裁，没有把握文学与时代的真正关系，因此它虽然也反对封建专制，但更注意文学形式与体裁的改革，以庸俗社会学进化论作为实践哲学，自然派生出改良主义。因而政治小说出现之后，改良主义就波及文学领域，出现新体诗运动、《小说神髓》、“改良和歌”和“改良戏剧”等动向。改良主义者们介绍和移植了西方近代文学观念和文学方法。

第二，通过翻译小说，认识了文学的新概念、小说的作用和作家的任务，初步把握其文学的独立价值。幕末以来，上层社会流行实用主义，将文学视作诸学问之下，流行所谓“文学无用论”。西周点燃了近代文学的黎明之光，他在《百学连环》(1870)里第一次将“文章学”(Literature)译作“文学”，并将文学排在诸学，即精神学和物理学之列，给文学的“近代性”特质下了定义，将西方美学思想移入明治文学之中，促进了文学理论批评，使文学摆脱从属宗教、道德的倾向。1881 年 4 月出版的《哲学字汇》将 Literature 明确译为“文学”，从而确立了文学在艺术体系中的地位。此后福地樱痴公开提出“文学有用论”，强调文学的独立价值，认为“文学是文明之花，有无文学关系到国家的文明盛衰”，“文学、音乐、戏剧三者是人文的三大必要的用具，若不备其一，不仅不足以观察其国情，而

且难以确保其独立的人民的体面”。①从这种立场出发，他主张以西方文学为标准改良文学。

通过翻译小说，作家陶醉于西方文学，但并不意味着所有作家放弃日本文学的传统。成岛柳北主张首先从东方立场出发，引进西方若干知识。他在反对“诗歌无用论”时指出，无论东洋还是西洋，作为一个文化国家，从古时就尊重诗歌，诗歌擅长写风俗和模民情。有贺长雄发表《文学论》(1885)从儒教观点出发论述文学，宣扬东方思想，试图以此调和与融汇西方理学，与西方文学理论和欧化主义相抗衡，贯彻“和魂洋才”的思想。

确立文学价值，必须对旧文学进行变革，摆脱“劝善惩恶”的戏作文学观和纯功利的政治文学模式，建立一个以人学和美学为基础的独立的文学类型。以坪内逍遥的《小说神髓》的问世为标志，启蒙文学运动承担着变革一切旧文学的任务，渐渐形成独自的启蒙文学理论，与二叶亭四迷的近代启蒙文学实践一起，形成系统的新文学观，即建构近代小说观念和文学理论体系。

第三，文学论与美学论及心理学论相结合，旨在革新文学方法论。西周在美学和心理学领域的研究成果，如《百学连环》、《美妙学说》(1877)、《心理学说一斑》和译作《宾般氏心理学》等，对于建立日本近代文学观念和方法起到了启蒙作用。首先他用儒学的观念来陈述西方心理学的内容，主张心理分为“知、情、意”，而三者中以意为主；其次他以“人性”作为美学原理的基础，以辨别美丑为目的。总之，西周将文学作为人的精神文化之一，自觉给文学定位，并建立了日本近代启蒙文学理论的基础。其后，菊池大麓所译的《修辞与文采学》(1879)、大森雅中所译的《美术真髓》(1882)以及外山正一讲授的进化论和心理学，尤其是中江兆民所译的《维氏美学》(1883—1884)排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性，同

① 转引自小田切秀雄:《明治文学史》，第234～235页，新潮出版社，1973年版。

戏作文学理论完全相悖，开始建立日本近代文学的理论体系和实证主义的理论体系，促进了日本近代文学的生成和发展。

第四，学习西方近代文学的一个重要特征，就是进行文体改革，使用新的文体。日本文体受中国文章的影响很大，古代使用汉文体。到了平安时代，以女性文学为中心产生了口语体的假名文。自镰仓时代起，言文分开，口语和文章之间差别很大。其后出现的和汉混合文语文体，一直沿用到江户末期。明治维新以后，为了使文章能够自由地通俗易懂地表达日本近代人的思想感情，就必须排除前近代存在的两种文体的障碍：一是沿袭传统的中国文章使用的文体；二是基于古语文法的文语文体。必须摸索和实践各种新文体。先后出现过两种极端的倾向。明治初期，即在鹿鸣馆时代推行表面欧化主义政策时，出现过激进的罗马字体运动，即国字改良运动；明治中期，以国粹主义思潮为背景，又出现过保守的倾向，主张使用元禄式的雅俗折衷体，还有汉文直译体、西文直译体、汉洋调和体和普通文运动等。

但是，影响最大的还是言文一致运动，它不仅促进了文学改良运动，而且对于启蒙期教育、文化的普及，表现言论思想自由，以及近代文艺的发展都产生了巨大作用。在文学界，最先运用言文一致体的是外山正一、井上哲次郎和矢田部良吉的《新体诗抄》、二叶亭四迷的小说《浮云》(1887)，后来又发展到用近代口语体创作写生文、新体诗以及革新短歌、俳句，从而完成言文一致体的历史性转变。

文学改良运动首先从诗界开始。1882 年，在启蒙思潮和自由民权运动的影响下，诗界反对旧汉诗、和歌吟咏雪月花的趣味，提出创作符合新时代要求的诗。于是掀起了新体诗运动。这一运动以《新体诗抄》为先导，一方面介绍西方诗，另一方面尝试用改良的形式进行诗歌创作。新体诗运动主要模仿西方诗的形式，从内容上来说，它们宣扬了近代精神——自由民权，所以又称“自由民权

诗”,反映了资产阶级革命的热情,它所具有的启蒙意义和历史价值是不能抹杀的。新体诗的实验,经过山田美妙的《新体词选》(1886)发展到森鸥外的译作《于母影》(1889)、北村透谷的《楚囚之诗》(1889)、《蓬莱曲》(1891),标志着新体诗从草创时代到稳定时代的过渡,完备了新体诗的艺术价值,从而促进了近代诗的诞生。

其次是小说改良运动,以坪内逍遥的文论《小说神髓》(1885)的出现作为导火线。《小说神髓》批评了江户文学传统,排除了戏作文学的劝善惩恶主义,从封建性的文学观中解放小说,根据资产阶级文学观,以写实的手法来表现社会的人情和世态风俗,从而酿成改良的机制,促使写实主义小说《浮云》的诞生。

总括来说,从翻译小说、政治小说和新体诗的兴起,到文学改良运动,日本文学至少在反对封建传统的文学观方面和反对传统的文体方面,促进了日本古代文学向近代文学的转变,所以文学改良运动在日本文学史上的作用是不容忽视的。但是,文学改良运动的基础,是以明治维新后新生的革命不彻底的资产阶级和没落的旧士族为主体的,他们的力量十分薄弱,既无力彻底改革残存的封建制度,又无力进行彻底的文学革命;再加上文学改良运动的展开是在1883年至1884年进行的,这期间发生了一系列镇压自由民权运动的事件,明治政府正向确立绝对主义天皇制迈进,资产阶级的革命热情受到了扼杀,这给近代文学带来了种种弱点和局限。

在文学上近世向近代转型的中心问题是对传统的再评价问题。启蒙思想家中的福泽谕吉主张全面吸收洋学,而对传统特别是对儒学采取彻底否定的态度。中江兆民则主张学习洋学的同时,也要学习汉学,使传统与现代结合。但他们更多的是集中关心西方的制度改革。继他们之后主张文学改革的森鸥外、夏目漱石则把注意力集中在西方文化,即科学与文学上,也就是改革与传统的关系问题上。他们主张在和洋文学的对立中,借助西方文学观念与方法,来完成日本文学传统的创造性转化。另一种意见则是主张以传统

主义反对“欧化主义”，立足东方传统，贯彻传统的美学情趣，重点继承江户的“町人”文学，如幸田露伴、尾崎红叶等，最后反拨启蒙文学而走向拟古典主义和拟写实主义。

从世界文学史的范畴来说，文学传统走向近代，大致必须具有以下三个价值基准：一是近代自我的确立；二是文学观念的更新；三是文体的改革。可以说，这三点也是日本近代文学的价值基准，以此来观照日本近代文学的生成与发展是很有必要的。

（一）近代自我的确立

西方传统社会走向近代的最基本条件，是确立合理主义的思维方式、实证主义的科学态度、自由平等的思想和人本主义的精神。也就是说，在实现自由主义、个人主义育成的民主主义的基础上，促进自我的觉醒，将人从皇权、教权的束缚下解放出来，从而确立人的主体地位和人的基本关系。因此，西方文化、文学思想启蒙运动是围绕以人本主义为基调的实现近代自我为中心而展开的。

但是，日本的近代化是在上述社会文化背景下，从接受西方的人本主义精神和近代自我的价值观念开始的，而日本近代的自我又是在专制主义体制的框架内跛行发展的，带有独特的性格。

一是自我缺乏主体性。日本社会即使在明治维新之后很长一段历史时期，也没有能力确立人权，近代人本主义精神受到强化了的天皇绝对权威的集团意识的极大压制，个人缺乏独立的思想和能动的行为，作为近代文化和文学所要确立的自我观念就自然有其不健全性，自我缺乏主体性的支撑，呈现出扭曲的性格。自我被分割为二，一是人本主义精神培育下的自我的热情欲求，这种自我欲求是微弱的；一是专制主义驱动下的自我的扩充欲求，这种扩充欲求是强烈的，最后将自我从属于国家权力。

二是自我具有依附性。日本文化传统中的“忠诚”观念和等级观念是非常顽固的，个体的自我对整体（国家、社会）和群体（企业、家庭）的忠诚是单向的、绝对化了的。因此，日本文化和文学在人的

基本关系中,包括人与社会、人与人、社会与自我、人与自我的关系,其核心是一种服从性的社会关系,而自我本身缺乏自由平等。从日本近代史来看,在近代自我确立的过程中,其服从性曾一度单一化为依附于天皇一人。这样,日本的近代自我,一方面受到社会批判的抑制,另一方面又被迫承担着社会角色。在自我发展不健全的情况下,这种依附性就更大。

三是自我具有封闭性。日本的近代自我不像西方那样以个人主义为中心,而是以群体为中心,自我的价值取向建立在植根于传统的社会组织中,过分强调自我服从于群体,而忽视自我在服从群体时所应表现的个体的独立性。自我完全依存于群体,削弱了自我的完整性和独立性,走向封闭式的发展道路。自我局限在追求"内部生命"中的自我主体的真实,即集中在追求自我内部——个人的感觉、感情、情绪上的自由,以及在空想中的自我的充实。

近代文学是将人置于文学的中心位置,以人本主义为基调,其必要条件就是解放人性和确立近代的自我。以《浮云》为先行的日本近代文学,是以确立近代自我为中心展开的。但由于上述日本文学自我结构的基本特征,即缺乏主体性、具有依附性和封闭性,造成了日本近代文学生成的滞后,引进西方近代文学思潮迟缓;或者淡化社会意识,缺乏批判的精神;或者缺少反映近代市民社会建设的热情;或者感情封闭,思维狭窄,作品苍白等等。

(二)文学观念的更新

文学观念的更新,就是确立文学的独立价值。日本文学从近世向近代的转变,也就是文学观念和文学价值的转变。日本近世文学观可以分为两大类,一类是由武士阶级运营,以儒教理念为基础的上流文学,比如汉文、和歌、雅文调纪行文等,主要强调道德教化的功能,以功利和实用为目的。另一类是由"町人"阶级运营,以戏作为主的庶民文学,比如人情本、滑稽本、读本、狂歌等,不强调教化作用,而以娱乐为目的。虽然两者文学观的出发点不同,但其立足

点都是不承认文学本身的独立价值，实际上是轻视文学，将文学视为“无用之业”。它们都不具备近代文学的观念和精神。

因此，发展近代文学、更新文学观念，首先必须摆脱近世的文学观，确立文学的独立价值，即以审美价值为主体，统一教化和娱乐的功能。近代文学存在的契机就是强调审美价值，而不是别的什么价值。坪内逍遥在《小说神髓》中主张小说是艺术，艺术不应以功利为目的，而应以写人情为主，即脱离伦理的立场来描写人性的真实。北村透谷在《明治文学管见》一文中也指出，武士文学在儒教伦理的束缚下以实用为目的，平民文学在自由意志诱导下以追求快乐为目的。近世江户时代，以作为公认的幕府官学——朱子学为中心的儒学将前者作为首座，称为“文学”，而把戏作小说、俳谐、川柳、狂歌、净琉璃、歌舞伎等俗文学视为非正统的，所以江户的“文学”概念是一个广泛的概念，包括诸人文学科。这种文学概念还影响着明治维新以后的日本文学观。比如福泽谕吉的《劝学篇》就强调文学是“近于普遍日用的实学”，而不把戏作、俳谐等俗文学包括在内。因此他主张近代文学应统一近世的两类文学观，即将思想性与艺术性统一，确立文学独立的新价值，从而形成新的近代文学观，也就是说要有新的价值观念的参与，实现文学的艺术价值。因而这些主张对于近代文学的界定具有划时代的意义。

(三)文体的改革

日本文学从近世文学到近代文学的转变，不仅表现在对人的认识和文学概念的转变方面，而且还表现在小说的言语表现手段和文体的转变方面。古代日本语言没有表现手段，而是兼用汉文表意文字，标上日本语音；或是表音文字，采用中国语音，即以真名文字作为日本语的表现手段。文学创作也用汉字或异体汉字来表达，这样就存在语言与文字不协调的矛盾。至平安时代前期，即公元 9 世纪将汉字日本化，创造了假名文字，于是兼用两种文字及表现法，即兼用和汉混合文体，这样在文学上大大增加了本国语的表现

手段。至近世幕末，面向大众的戏作小说已经开始使用口语体或接近口语体进行创作，特别是小说的对话和歌舞伎剧本的台词都已口语化。但是，当时的基础教育，不仅是一般知识分子，而且连武士和富裕町人仍以汉学为中心，因而文学作品大多数仍用汉文训读体或和汉混合文体。

1868年明治维新以后，文学面向近代世界，为求通俗易懂，必须清除文体上的双重障碍，一是汉文体的影响，一是平安朝以来文言体的持续。文体的改革势在必行。在鹿鸣馆时代(1884－1889)，以欧化主义、文学改良风潮为背景，日本出现文章论、文章改良论。近代文学氛围的微妙描写、精细的心理分析和对独具个性的对象的扫描，沿用因袭的文章体雅语、古语是绝对表现不了的，所以必然要逐渐将兼用和汉两种文体变为单一的和文口语体，这样可以更充分更自由地表达近代人的思想感情和美的创造。这种文体的重大改革，以二叶亭四迷的《浮云》、山田美妙的《风琴调一节》和《夏天的树林》，以及森鸥外的翻译小说使用言文一致体为机运，带来了言文一致体小说的流行，包括坪内逍遥、岩谷小波、广津柳浪、石桥忍月、内田鲁庵等约三十名作家、评论家用言文一致体写小说和评论。同时出现新的文学形式，如新文体小说、新体诗、新剧，这标志着日本近代文学的诞生。

这期间，从1885年至1902年以欧化热渐退、保存国粹的思潮勃兴为背景，出现文体改革回潮的现象，如出现元禄式的雅俗折衷体、和汉洋折衷体以及欧文直译体等，掀起了非言文一致体的近代文体运动。比如川上眉山于1890年和1891年之交就试作言文一致体，之后又倒退回雅俗折衷体，即文章叙述部分用雅文，会话部分用口语。尾崎红叶于1889年在《两个比丘尼的色情忏悔》中采用雅俗折衷体，到了1891年的《两个妻子》中开始转而试用デアル调的言文一致体，最终在《多情多恨》中完全采用デアル调言文一致体，而在1892年的《金色夜叉》中又回到雅文体。随之，二叶亭四

迷、小杉天外、田山花袋、小栗风叶、岛崎藤村、泉镜花等，以及稍后的正冈子规、高浜虚子、夏目漱石、长冢节和自然主义派也都采用这种新文体，言文一致体朝着普遍化方向发展。至1903年，近代小说百分之百都采用口语体了。这样，言文一致体才作为近代文学文体而得以绝对地确立，最终完成了近代文体的改革。

岛崎藤村在《文学界诞生之际》一文中对言文一致体运动的历史意义给予了极高的评价，说它是日本近代文学起点的重要原因。“明治文学黎明期值得思考的一件大事，大概是发现所谓言文一致体吧。它使文章从过去的制约中解放出来了。”

19世纪后期日本文学走向近代，向着实现三个突破，即突破文学的人的模式、文学的精神模式和文学的文体模式的方向前进。

第三节 世纪之交迎来“红露逍鸥时代”

日本近代文学并没有像西方近代文学那样以浪漫主义文学作为近代开端，而是以写实主义文学的诞生，迎来近代文学的曙光。其标志是19世纪80年代，即明治维新近20年后，**坪内逍遥**(1859—1935)写了《小说神髓》(1885)。他直接引用了《维氏美学》的内容，并以此作为其新理论的依据，把“真”作为惟一的文学理念，自觉开展文学理论批评活动，并且作为与之对应的实践，创作了小说《当代书生气质》(1885)。

坪内逍遥撰写《小说神髓》的目的，是希望看到本国的小说最终凌驾于西方小说之上，小说能与绘画、音乐、诗歌同时在艺术上焕然一新。因此，他明确小说是一种艺术形态，有其独立的价值，从而确立小说在艺术上的地位。同时强调小说的主体性，小说只受艺术规律的制约，而不从属于其他目的，比如政治、宗教和伦理道德的目的。而且，将小说作为第一文艺，批判了当时流行的江户时代

的劝惩文学观。为此他在文中强调:(一)艺术的最终目的,是使人赏心悦目;(二)小说的内容,首先以写人情为主,就是写人的情欲,人的"喜怒哀惧爱恶欲"七情,即写人的心理;其次是写世态风俗,就是写现实;(三)小说内容形象化的方法,将人情的奥秘、世态的真实,客观地模写出来,力求逼真;(四)关于文体论,提倡"雅言七八分的雅俗折衷文"。

《小说神髓》从内容到形式提出了一套变革的主张,对于日本近代写实主义文学的诞生,无疑起到了催生的作用,但也带来了很大的缺陷。实际上,他的写实理论是朴实的现实反映论,只停留在现象的、凡俗的写实方面,虽然也提出"穿其骨髓",但却又认为"只应当旁观地如实模写",所以他未能将其"表面"和"骨髓"看作是现象与本质的问题来思考,其缺陷是:

第一,他只注意把握写"真实"的技巧,如实地描写现实的外表现象,而没有深入描写它的内在实质和典型环境中的典型人物,忽视真实与典型的关系,其对人生和社会的历史性意识非常薄弱,几乎未能提出对人生和对社会的批判基准。

第二,他强调对现实的真实描写,却又认为作家不应解释自己所描写的现象,更不应评判它,从而排除现实主义创作的表现理想,将现实与理想对立起来。其实,现实主义要求真实地描写现实,并非不表现作家的理想,恰恰相反,它是通过艺术形象的典型化来表现理想的,而且理想也是符合现实的发展趋向的一方面。

第三,他强调写人的"情欲",主张文学论与心理学原理结合,即应用心理学来模写人的内心世界。但在创作方法论上却没有进一步说明如何运用心理学原理,而心理分析学说是近代写实主义小说的一种重要的表现能力,对近代文学有着不可忽视的作用。

逍遥的《小说神髓》是以批判曲亭马琴为代表的江户文学观为出发点,他没有完全否定马琴文学的历史价值,而且对其绝对价值给予高度评价,认为马琴文学的水平,"可以说是在西方的莎士比

亚古典剧、易卜生、斯特林堡等的近代剧之上”。他还承认:“作为排斥曲亭的发起人,这是颇为滑稽的矛盾。”(《回忆漫谈》)这反映了逍遥在转型期对待传统和近代结合的矛盾心态和探索两者结合的强烈欲求。不管怎么说,《小说神髓》起着连结新旧两个时代文学的桥梁作用。

近代文学理论的进一步完善和构建近代文学理论体系——写实主义文学理论体系的任务,由**二叶亭四迷**(1864－1909)来继续完成。四迷以中国儒家的感化思想为根基,吸收俄国作家特别是别林斯基的文学写实主义精华,创作了《小说总论》(1886),从批评逍遥的《当代书生气质》出发,强调:“要定人物的善恶,首先必须有个极美的标准;要评小说的是非,首先必须有个是非的定义。”其主要论点是:(一)凡有形(现象)必有意(本质),意靠形而表现,形靠意而存在,而意才是更重要的;(二)形是偶然的东西,变更无常,意是自然的东西,万古不易,难解的无形之意,唯有由感动而获得,乃是美学之功也。故曰,美学是以感情穿凿意;(三)小说在表现社会种种繁杂的现象中直接感受到其自然的意(内容),将“意”的直接感受传达给别人,就有必要“模写”,而脱离“意”去写“形”是无意义的。

可以说,《小说总论》扬弃了逍遥的朴实的写实论的偏颇,深化了近代写实主义理论,并在创作实践上加以体现,这就是《浮云》(1887－1889)的诞生。小说通过官僚机构小办事员内海文三洁身自爱,宁可忍受被撤职的痛苦而不愿充当附庸,和同是小办事员的本田升为了一官半职而寡廉鲜耻出卖自己的灵魂,这两种对官僚机构的不同态度,以及文三的婶母逼迫其女儿阿势同失去官职的文三中止恋爱关系而嫁给本田升的故事,揭示了明治社会在“文明”的背后所隐蔽着的种种丑恶现象和不合理制度。四迷最后没有将内海文三的命运写下去,《浮云》中途辍笔,成为一部未完成的作品,恐怕也是由于作者的理想与现实的矛盾无法调和,以及对时代

压抑的不安，没有能力将文三的悲剧写下去吧。因为作者说过："旧思想的根源很深，因此新思想与旧思想不协调时，新思想往往就显得没有力量。"

总的来说，《浮云》作为近代小说，第一次突破日本旧文学传统的框架，不以西欧近代文学为楷模，而以俄国现实主义为指南，开辟了日本近代现实主义文学的道路，其历史性的贡献是毋庸置疑的。这部作品的伟大功绩表现在：（一）《浮云》最先突破当时占文坛主流地位的戏作文学的旧框架，把"小说家的职责是要道出人生真谛"（《作家苦心谈》）作为自己创作的理念，并实践了"对于人物和人物生活环境作真实的、不粉饰的描写"的写实主义原则；（二）在创作技巧上的一个重大突破，就是描写了作为近代文学的一个重要标志的人物的心理活动；（三）实践言文一致，创造了新的文体。

二叶亭四迷对于日本写实主义文学的贡献，还在于引进俄国的写实主义文学和理论。他除了翻译别林斯基的《美术之本义》以外，还翻译了卡托柯夫的《美术俗解》、巴甫洛夫的《学术与美术的区别》、费罗诺夫的《亚里士多德悲壮体戏剧论解释》，以及屠格涅夫的《幽会》（《猎人日记》一章）、《邂逅》（即《三个会面》）、《单相思》（即《阿霞》）和《浮萍》（即《罗亭》）等。通过日中的文学交流和日俄的文学交流，促进了日本近代文学，尤其是写实主义文学的发展，确立了他在近代文学史上的地位。

在逍遥、四迷开辟写实主义文学的时候，森鸥外成为日本浪漫主义文学的先觉者，与他的妹妹小金井喜美子和友人市村瓒次郎、井上通泰、落合直文等新声社同人（一般称为S・S・S同人）共同翻译西方的诗集《于母影》，第一次用日本语表达西欧诗的精神和感情，给日本近代浪漫主义诗坛带来新鲜的感受性和内在的自由空气，以及移植近代诗的机运。森鸥外还创办了日本最早的近代文学评论杂志之一《栅草子》，1896年又创办了杂志《醒草》（后改名为《目不醉草》），并以此为阵地广泛翻译介绍西欧美学，进行文艺

批评活动，提倡近代文学和近代诗歌、戏剧的改良，开始了他的近代浪漫主义的文学启蒙活动。

1893年《文学界》的创刊，是日本近代浪漫主义的起点。同人有北村透谷、岛崎藤村、平田秃木、星野天知、星野夕影、户川秋骨、马场孤蝶、上田敏等。他们以精神解放作为文学的目标，确立以基督教文明为基础的个性和自我，这成为日本前期浪漫主义文学的特点。

在前期浪漫主义运动中，**北村透谷**(1868—1894)通过对尾崎红叶、幸田露伴的拟古典主义和拟写实主义的批判，以及对英国浪漫派诗歌的关心，推动了浪漫主义文学运动的发展。他受到拜伦的《囚徒之歌》的启发写了长诗《楚囚之诗》(1889)，表现了近代青年所追求的自我价值观念。他的著名文论《内部生命论》(1893)提出了“善恶正邪的区别是不能离开人的内部生命而成立的”中心论点，重点强调创作的灵感，是对内部生命即人的精神的一种感应。这种感应又成为再创造人的内部的经验和内部的自觉。因此，主张文学存在的根本目的是表现人的内部生命，衡量文学的艺术价值是个人的主观热情。其最根本目的是树立人的内部生命的权威，将人的灵感绝对化。透谷的“内部生命论”对于浪漫派文学运动起着导向的作用。

岛崎藤村受透谷的影响，写了充满青春气息和热烈冲动的《嫩菜集》(1897)。其最大的特色是，在清纯和热情的内里涌动着对官能的憧憬和灵与肉相克的苦恼，充满了青春的气息和热烈的冲动，又赋予爱恋以朴素自然的抒情性。它为近代浪漫诗起到了“开眼导师”的作用，从而推动了浪漫派诗歌运动的新发展。后期浪漫主义诗歌以1900年创办新诗社及《明星》诗刊为标志，但已经进入下一个世纪——20世纪了。

日本近代浪漫主义是伴随着不成熟的自由主义而跛行发展的，不可避免地育成其软弱和妥协的性格。他们追求扩充自我和个

性自由，而扩充自我主要是尊重主观的感受，却缺乏理性的分析，尊重个性自由，却对个性中残存的封建意识思慕和执着，提高人的尊严，却又过分强调人的绝对价值，把自我提到高于一切的不适当的位置，且将自由与解放的要求停留在观念世界、精神世界上，即没有完成真正意义上的自我确立和自我解放。这样，他们面对社会和人生，虽然保持着一定的爆发性的冲动，却又耽于幻想，寻找灵性的依托，只能在幻梦的世界里探索自我与个性的解放途径，最后疏离现实，在内心创造一种虚幻的理想世界，且将现实生活与艺术分离，以艺术作为享乐。

写实主义文学和浪漫主义文学重叠形成时期，鸥外和逍遥就文学批评标准问题——“没理想”问题，进行了近代日本文学史上第一次最大规模的论争。这次论争主要是以当时的两大杂志《栅草子》(鸥外)和《早稻田文学》(逍遥)为舞台展开，史称“逍鸥论争”或“没理想论争”。论争从1891年10月至1892年6月持续了数月之久。

其导火线是:坪内逍遥于1890年12月在《读卖新闻》上发表了题为《小说三派》的文章，提出小说分“固有派”、“折衷派”和“人间派”等三种模式，并且将“固有派”和“折衷派”比作肢体和五官，或常识以及诸科的理学(天文、地理、植物、动物)，而将“人间派”比作灵魂或哲学，强调“‘人间派’以写人与事相因缘为满足，更不脱离写虚实幽明相缠绵的情趣。即取人间之经纬来编织因果”。他在文章中明确地指出演绎式的批评容易带来主观主义的、观念的、裁断式的批评，而主张采用归纳的、实证的批评方法。

接着他又发表了《梓神子》(1891年4—5月)，重申反对演绎法而主张归纳法，他说:“演绎法的专断批评将从此逝去，而接近归纳的批评，特别是评没理想的诗即戏剧，应使没理想的批评，即归纳批评正当化。”

森鸥外对此发表《逍遥子的诸评语》(1891年9月)一文，批评

逍遥的“小说三派”分类不科学。他认为哈特曼所分的文学模型:类想(叙事诗)、个想(叙情诗)、小天地想(戏剧)三门比较合理,因此批评逍遥“忽而认为人与事等同,忽而又认为人为主、事为从”,并重点评论了逍遥的批评标准和批评手段,指出采取归纳法而主张批评家应该像植物学家评植物,动物学家评动物那样,离开理想而评其物,实际上就是放弃理想的标准。

坪内逍遥发表了《莎士比亚剧本评释》(1891 年 10 月)一文进行反批评,认为“随着读者的情绪变化,对莎士比亚的作品可以作出任何解释,其杰作也是容纳‘万般的理想’,而其自身是没理想的”。他的意思可以理解为写真实就是真实地反映现实,不需要加进作家的主观意见,可由读者自己去理解,并作出解释就够了。

森鸥外立即作出反应,他在《早稻田文学的没理想》一文批评逍遥的论点,“其要害是忘却理想,埋没理想(中略)。如果同一事物既是又非,就是:不是是也不是非的境界,绝对的境界,那么这是什么意思呢?答曰:既脱离空间也脱离时间(中略)。所谓绝对,就是万物没却,即没却理想”。“这种理想有无之不定,是消极的”,“是受空间禁锢,受时间束缚,甚至受逻辑(伦理)窘迫,是一种形而上学论”。

其后围绕文学的理想问题,逍遥发表了《不在我而在你》、《谢乌有学生》、《辩没理想的语义》、《答乌有学生》、《其意不同》、《小羊子做白日梦》、《没理想的由来》;森鸥外发表了《不取其言》、《早稻田文学的没却理想》、《逍遥子与乌有学生》、《早稻田文学的后没理想》等进行论争。归纳起来说,逍遥解释“没理想”“含没却理想和不见理想两义”,与“绝无理想、本来无理想”是不同的。森鸥外针对逍遥的没却理想是绝对的,即造化的,是非可以两立的论点,指出所谓绝对是超越时空的,而不是显像世界,在显像世界的文坛上要想成为批评者,说皆是皆非的,在理论上是存在矛盾的。

但是,他们两人未能将这个文学上的创作和批评的重大问题

的实质讨论推向深入，以推动近代文学理论建设的进一步发展，反而纠缠在一些概念、逻辑问题上，显得有些烦琐、混乱乃至某些逻辑上的错位和钻牛角尖。

在上述情况下，植树正久就理想与现实关系问题发表了自己的见解，认为“文艺家的本质，就在于经过实际上升到理想的境界，依靠理想之光来照耀实际，并把它描绘出来”①，试图整合双方的意见。之后，北村透谷写了《内部生命论》，针对专制的明治社会的“现实世界”，提出了与其对立的“理想世界”，从中寻求个性与解放，这种“内部生命”就是近代文学所追求的理想。鸥外是企图进行现实生活与文学统一的极其困难的尝试，而透谷在其孤独的背后进行对现实的批判，但他们两人也都没有触及到“逍鸥论争”中现实与理想的辩证统一的关系。最后逍遥写了《小羊子的矢文》(1892年3月)回避鸥外的咄咄追逼，反省自己的论述的不足，“照会终止论争”，“没理想”论争至此结束。

坪内逍遥本人说，他提出“没理想”是想突破他本人所著的《小说神髓》的肤浅的写实主义理论，而展开新的现实主义理论。实际上，写实主义的写真实，不仅是停留在客观地写“细节的真实”上，而且要真实地描写现实的发展趋势和事物的本质，即要表达作家的理想。然而，坪内追求的“新现实主义”却偏偏去掉这一点，“重现实而避空理”，强调“批评家应该像植物学家评植物，动物学家评动物那样，离开理想而评其物”。他认为对认识对象应采取一种纯客观的态度，文学作品不需要写理想。文学批评单纯运用客观的方法，完全回避了作家主体的内容问题。小田切秀雄指出：坪内逍遥“‘尊重小说方面的写实，并且企图从文艺批评中排除旧观念的影响’，这种主张显示了他的批评意识深化的一面。但同时他回避了把批评的要求和批评的标准明朗化的问题，而且他排除作者对现

① 小田切秀雄：《明治文学史》，第231～232页，新潮社，1973年版。

实的认识，主张客观地收集事实。不消说，这是《小说神髓》的小说论的弱点的延伸"①。森鸥外方面虽然提出了美学理想的价值判断作用，但他用演绎德国哈特曼的唯心主义美学论的方法，作出抽象的说明。同时也没有从根本上明确近代文学和文学批评的主体内容。

通过这场论争，在文学领域广泛普及了对近代文学理念的认识。因为虽然两人的文学立场不同，逍遥是从写实主义出发，鸥外则倾向于浪漫主义立场，但两者都是运用了近代文学的概念，对前代的旧文学概念，如政治的功利主义、道德的劝善惩恶思想是一个很大的反拨，它在日本近代文学史上起到了促进对近代文学理念和方法的再思考作用，大大推动了日本文学近代化的进程。

日本近代文学的形成与发展，受到本国近代化具体历史条件的种种限制，比如明治维新资产阶级革命的不彻底，残存的浓厚的封建社会结构和文化结构，以及日本近代文学形式的后进性，西欧自然主义文学理论的过早冲击和写实主义理论的准备不足等等，都造成了日本近代文学的软弱性。其基本特征是：第一，以日本近代社会为背景产生的日本近代写实主义文学，缺乏自我意识和批判精神。第二，日本浪漫主义文学未能形成一种理论体系，近代日本文学又存在民友社追求"似是而非"的无思想性的纯技巧论，不久自然主义文学理论又引进过来，统治日本文坛。第三，日本近代启蒙文学是根据进化论的社会学理论，从改良文学开始的，所以日本近代文学理论也仅是文学改良的一个步骤，要求在文学理念、文学内容和文学表现形式上进行改良，而未能达到根本性的文学革命。日本近代文学理论和实践的不足和缺陷，使日本近代文学具有明显的软弱性。

19 世纪后期，坪内逍遥、二叶亭四迷和森鸥外在写实主义和

① 吉田精一：《日本近代诗鉴赏》(昭和篇)，第 220～221 页，新潮社，1955 年版。

浪漫主义两方面，建立了近代文学理论的初步基础，确立了实现近代文学的新的可能性。另一方面，欧化热逐渐退潮，元禄文学的复兴，成为这时期文学的一大特征。许多作家热衷于研究和借鉴近世文学，尤其是元禄文学的庶民性和写实精神。比如坪内逍遥、北村透谷、尾崎红叶、幸田露伴都在不同程度、不同方面钟情过西鹤、近松、春水和马琴。

这时期是欧化主义和国粹主义的对立时期。在文化思想战线上，由于对传统文化和西方文化未能达到自觉的认识和理解，所以对欧化和保守两方面都未进行自觉的有力批判。旧思想基本上未破灭，新思想尚未确立。社会处在家族制旧组织的陈规与近代市民社会的新秩序，封建残余的旧伦理与西欧的人本主义新思想的冲突、妥协和并存的局面。

在思想界代表欧化主义和国粹主义的两大势力分别是，以德富苏峰为代表的民友社及其《国民之友》(1887)和以三宅雪岭、志贺重昂为代表的政教社及其《日本人》(1888)。前者强调新日本要进行第二次更新，更新的目标就是实现平民主义、个人主义和自由主义，即西洋主义。他们的理由是，当时流行的知识是西洋传来的，道德是和汉的折衷主义，造成思想混乱。然而知识、道德不相矛盾，唯东西方新旧两主义存在矛盾，因而无论在知识上还是在道德上，或无论在物质上还是在精神上，都要从根本上实行西洋主义。后者力求改变当时东西方错综复杂的状态，必须选择存在于日本国土的宗教、教育、美术、政治、生产的制度，自觉认识到日本民族只存在一个文化，因此不仅要保存国粹，而且要显彰国粹。这两个社团及其刊物，影响所及不仅限于政治、社会、经济、文化领域，而且涉及文学、艺术层面。尤其是《国民之友》刊登了大量文学翻译和文学评论，培养了一批新作家和评论家，促进了许多文艺杂志、评论杂志的问世，同时在介绍西方文化和文学方面都建立了一定的功绩。

这个时期，在文学上既存在浅薄地迎合欧化趣味、全盘西化的

可能性，又存在保守主义回潮的危险。在文学史上一般称为"混沌时代"。处在这一混沌期近代文学的特点是："旧事物尚未完全辞去，新事物仍未普遍到来。这个过渡时期，社会常常彷徨在混乱之中。这个时代，事物无一定的根据、无方针，无知识的东西与有知识的东西交杂，缺乏经验者与富有经验者为伍，社会玉石难辨。今日我文学界到处亦可见如斯现象。歌坛、俳坛乃至一般诗坛，新派旧派相迭，缺乏判别好恶良否的标识……"(《过渡的时期》，刊于1899 年 5 月《帝国文学》)

在这种时代重压下，坪内逍遥、二叶亭四迷开辟的写实主义和森鸥外先导的浪漫主义尚未达到成熟便夭折，或者说未得到充分的发展。以尾崎红叶为代表的砚友社一派和幸田露伴与红叶对垒自成的一派，以拟古典主义和拟写实主义的姿态，开始在文坛活跃起来。砚友社宣示：一是"以文笔娱乐为目的"，说明其成立是以戏作文学作为其基本的观念；二是不像迄今结社的那些派别以诗歌、俳句为单一对象，还包括文学的各类型且"并重雅俗"；三是非政治化，排除政治的功利性和实用性。

砚友社结社是采取师徒制的组织形式，结集一批欲登文坛的文学爱好者，拥有当时活跃在文学第一线上的川上眉山、岩谷小波、广津柳浪、泉镜花、小栗风叶、德田秋声、山田花袋、江见水荫等众多年轻作家。他们创办了第一份日本纯文学的机关杂志《我多乐文库》(后改名《文库》)，以及准机关杂志《小文学》、《江户紫》、《万紫千红》等刊物，还借用《读卖新闻》作为阵地。红叶还主编了《新著百种》系列，收入砚友社同人的作品，其中有红叶的《两个比丘尼的色情忏悔》、石桥思案的《少女心》、岩谷小波的《妹背贝》、广津柳浪的《残菊》、川上眉山的《墨染樱》等。

尾崎红叶(1867—1903)作为砚友社的开山鼻祖发表了成名作《两个比丘尼的色情忏悔》(1889)，内容模仿了伽草子的《三个法师》，描写女主人公若叶在其夫小四郎战死后，削发为尼，住进了山

庵里。一个黄昏时分,有个年轻尼姑来求宿一夜,这尼姑名叫芳野,她在小四郎娶若叶为妻前曾许配给小四郎。她们两人在倾谈中才知道都是为了爱慕同一个男人而当尼姑的。这部作品确立了红叶的作家地位。坪内逍遥在序文中作了推荐,说其"艳丽而古雅,让人想起龙田川的昔日",红叶是"文坛的梁山泊"。其后的《伽罗枕》(1890)、《新色情忏悔》(1890)、《新桃花扇》(1890)、《三个妻子》(1892)等从文体、故事结构到情趣,明显地分别受到净琉璃、伽草子和西鹤的影响,尤其是《伽罗枕》有近代的《好色一代女》之称。而且据内田鲁庵回忆:"红叶常对其门生说,没有必要研究外国小说,对作家来说,需要的是观察社会实际,读什么外国小说都是不起作用的。红叶门下除秋声一人之外,都是忽视外国语的,这是师家严格教训的结果。"(《砚友社的勃兴和路程》)所以砚友社初期,人们称他为江户儿作家。

另一方面,他追求时髦习气,比如《女博士》(1887)、《梦中梦》(1888)、《风流京木偶》(1888)、*Yes and No*(1889)等,大多描绘鹿鸣馆时代文明开化的社会风俗。这时期,他有的作品开始运用近代心理主义主题,比如《烧接的茶碗》(1891)等;有的作品采用言文一致体,比如《两个妻子》(1891)等。这样,内容的心理描写与文体的口语化相结合,为完成其文学的近代性迈出了重要的一步。

总体来说,这一时期,红叶的作品反映了当时欧化风潮和元禄文学复兴交织的两种倾向。他中后期的工作,就是为整合这两种倾向而展开的。

代表作之一的《三个妻子》(1892)描写富豪葛城余五郎用金钱手段弄到三妾的经过和三妾的不同命运,以及围绕妻妾而展开的爱欲纠葛。小说明显地效仿西鹤的《好色一代女》、《好色一代男》的形式,通过三个女性的不同性格,来反映西鹤式的金钱与好色的世界,但又经过消化而达到圆熟,更接近近代小说的形态。尤其是对各个人物的情态描写非常生动,很有立体感和实在感,唯对人生的

判断，在思想把握方面显得有些薄弱。谷崎润一郎对这部作品给予了很高的评价，认为“明治以后，这方面（小说结构方面）最伟大的作品，恐怕是红叶的《三个妻子》了吧。仅是完成精致的结构的这类小说，在日本自古以来的文学中也是鲜见的”。（《饶舌录》）

他在《心中的阴暗》（1893）和另一部代表作《多情多恨》中（1896），无论是主题还是文体，都已开始注意引进欧洲近代小说的思考方法和小说技法，使他的小说向近代化迈出了重要的一步。前者描写盲人按摩师佐市经常出入千束屋，受到屋主人的美貌女儿久米亲切款待，心中便暗自爱恋久米的故事。后者的主人公——教师鹫见柳之助失去妻子阿类，悲痛欲绝。亲友叶山同情他，让他搬来自己家中居住。叶山的妻子阿种爱慕柳之助。柳之助在叶山出差期间，深夜去阿种的寝室聊天，被她的婆婆发现和轻蔑。柳之助便离开了叶山家，住进公寓，并挂起阿种的照片，与之相依为伴。这两部小说，没有跌宕的情节，其共同特征：一是运用了西欧近代小说的细致的心理剖析和性格描写手法；二是采用近代小说的绝对记述法和客观描写法；三是完成适合描写心理的近代文体——デアル体的口语文，确立了近代新文章的基本形态。这几项工作具有划时代的意义。

最后一部巨作《金色夜叉》（1903）是受到当时社会小说的刺激而写就的，获得了极大的成功。当时明治社会进入资本主义初级阶段，金钱欲、物质欲横流，并成为社会所承认的一种社会风潮。红叶在《金色夜叉》中突出这一主题，描写一个名叫间贯一的大学预科生被未婚妻鹬泽宫所抛弃，当他知道鹬泽宫背叛自己的原因是她被银行家的儿子的金钱所诱惑时，便十分悲愤，废止学业，当了放高利贷的人，将自己化成金钱的夜叉，以便对鹬泽宫报复，对社会报复。红叶以写实主义的创作方法，通过这一故事的客观描写，揭示了金钱世界非人情性的可怕、可憎和可恨，呼喊出高利贷“吸人的血”，“咬人的骨”，是“大恶魔”！他从义理的角度出发，呼吁社会

应恢复人与人之间的友情、爱情和人的献身精神及社会的正义。这部小说的艺术特点：一是将文学与文艺社会学、社会心理学有机合成一个整体，发挥其相应和相补的有效性；二是以客观描写为中心，交织主观判断；三是构成不断变化的故事性；四是采用文语体，即言文混杂，叙事用雅文体，对话用当时的口语体，而对话主要部分表现对人性的思考，构成这部作品的主要内容。

《三个妻子》、《多情多恨》、《金色夜叉》的问世，使红叶文学走向了一个新的高峰。

幸田露伴（1867－1947）是从模仿西鹤小说开始创作生涯的。他首先运用西鹤调文体写了《一刹那》（1888），文中有一段写道：这是"以鹤翁《好色五人女》为枕而眠的梦中之作"。翌年，他的处女作《露珠圆圆》（1889）问世，它写纽约一富豪到世界各国选婿的故事，一方面模仿中国的《今古奇观》和东海散士的《佳人奇遇》，另一方面使用西方式的会话，许多读者误以为是西方的翻译小说。同年发表《风流佛》（1889）之后一举成名，从此他一发而不可收，写下了《缘外缘》（后改名为《对骷髅》，1890）、《一口剑》（1890）、《街头净琉璃》（1891）、《五层塔》（1891）等一系列作品，获得"天才露伴子"的美誉。

《风流佛》描写青年雕刻师珠运去奈良修行途中，与阿辰姑娘邂逅相恋，结婚之夜，尚未谋面的任高官的阿辰的生父差人来把阿辰带走。珠运克服失恋的烦恼，发奋雕刻了一个裸体观音像。不久，他在报刊上读到阿辰和一华族青年结婚的消息，正想打碎这具观音像时，观音像仿佛注入了生命和灵魂似的，不可思议地微笑着与珠运搭起话来，最后珠运抱着佛像，乘天上迎来的云升了天。观音将先天的江户儿的气质，以及后天的知性的修养和佛学的修炼的结晶，凝聚在珠运这个人物身上，让珠运进入艺术三昧——无我和谛念之境，创造出一尊"风流佛"，表现了出世意识与佛教的解脱，以及对爱情与艺术的憧憬的主题。它不仅反映了新的恋爱观，而且

反映了东方式的悟道精神。这部作品非现实的构思和西鹤式的文体，比如名词、一节末句的会话、省略助词、各节小标题的俳文调对句等运用法，都明显地留有西鹤手法的痕迹。所以逍遥说："蜗牛露伴从天外飘落出《风流佛》，使西鹤热达到白热化的程度。"(《明治二十二年文学界的风潮》)

露伴在《一口剑》中描写一个铸剑工匠正藏为领主铸一口剑，而其妻带着全部订金出逃。正藏摆脱男女的情念，以其坚强的意志，刻苦努力三年，终于造就出超过自己能力的一口名剑。故事表达了这样一个思想：意志的力量超过情念，艺术的精神胜过实际能力。

《五层塔》比起前两篇来，更具近代小说的特点，首尾结构完整，没有破绽，是露伴的最高杰作。它表达了艺术的创造与人的精神修养内在联系的主题思想。书中描写木匠十兵卫不惧世俗偏见，拒绝名工源太郎献建塔秘法的建议，排除同辈人为的障碍，坚决相信自己的力量，独自兴建了一座五重塔。作者用这个故事来赞美艺术的永恒和歌颂艺术创造者的精神、意志和力量。实际上，这是作者理想主义精神的投影。

露伴的代表作从《风流佛》、《一口剑》到《五层塔》，以其儒学的精神、佛教的谛念和东方古典尤其是中国古典的素养而形成了独自的风格，那就是"整个贯穿着东方的强烈的意志，渊博的儒学知识和佛学思想浑然合为一致体的特殊的理想主义"①。换句话说，露伴的理想主义性格是建立在东方哲学、特别是东方人生观——主要是儒佛精神，也许还含中世武士道文化精神——的基础上的。他没有将自我放在与人生命运完全对立的位置，而是将自我与人生的命运作为超自然的、超理性的统一体来把握，并统一在东方式的神秘主义之中。比如，《风流佛》的雕刻师珠运、《一口剑》的铸刀

① 西乡信纲等：《日本文学史》(中译本)，第249页，香港三联书店，1979年版。

工匠正藏、《五层塔》的木匠十兵卫之所以有所成就，都是由于他们反抗世俗对命运的盲从，表现出强烈的东方意志和浪漫精神，从而在读者面前展现了一个个男性的刚烈的性格和理想美的世界。

这种理想主义小说重意象，其理想的主观与小说的意象的微妙结合，酿成其小说与西欧浪漫主义文学不同的古典浪漫主义气质。露伴这种特定的浪漫主义，是日本近代文学史上一种特定的文学思潮，对于稍后出现的浪漫主义小说家，如樋口一叶、泉镜花等并非无影响。

在日本文学走向近代的过程中，幸田露伴的工作态度不像坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外那样，以西方文学为中介，促进传统的再生，而是与尾崎红叶相同，几乎没有与西方文学发生联系，都是接受西鹤的影响，将重点放在思考传统包括传统文体再生，并赋予新的生命力上。但两人在思想上和素质上都存在某些差异，露伴固定在中世的谛念上，倾向理想和浪漫，而红叶则着重于西鹤的写实，倾向拟古典和写实，也就是说，红叶与露伴各自的文学风格也不尽相同，比如露伴具有特定的浪漫主义气质，而红叶则在试图再发现元禄文学和西鹤文学及其写实法续存的价值。他们两人的作风交相辉映而屹立于文坛，在日本近代文学史上起着承前启后的作用。尾崎红叶、幸田露伴与坪内逍遥、森鸥外四人力压群芳，遥相雄峙日本文坛。在世纪之交，日本近代文学史从此进入“红露逍鸥时代”。

第一章
20 世纪日本文学的序幕

第一节 写实主义与浪漫主义的再发展

19 世纪后期日本的近代写实主义文学和浪漫主义的形成与发展，受到本国近代化具体历史条件的种种限制，比如明治维新资产阶级革命的不彻底性，社会结构和文化结构残存浓厚的封建性，以及日本近代文学形式的后进性，西欧自然主义文学理论的过早冲击和写实主义、浪漫主义理论的准备不足等等，都造成日本近代写实主义和浪漫主义文学的软弱性格。

第一，以日本近代社会为背景产生的日本近代文学，是反映日本近代社会及生活在其中的近代人的。日本近代社会的本质则未能像西欧近代社会那样达到成熟的市民社会，其由自由主义、个人主义培育出来的民主主义也极不成熟，其社会结构是由资本主义和残存的封建主义联合运行，其近代化更是极不彻底的。因而，其文化精神结构未能完全确立以人本主义为基调的近代自我。相反，1888 年三宅雪岭、志贺重昂成立的政友社批判了欧化主义，宣扬国粹主义，强调个人与自我方面要绝对服从绝对主义天皇制，并企图以此建立自我与社会的新关系。近代化的自我意识与前近代的现实所造成的矛盾，使日本近代文学虽然重视文学上的自我觉醒，但未能正确把握自我与社会的关系，从而未能把自我的问题作为

社会问题来加以探求，常常将自我与社会的关系视为静止的，这样势必出现一般化形式而没能创造出典型来。这就给以西欧近代文学理论为基础而形成的日本近代写实主义和浪漫主义文学带来致命的弱点。正如无产阶级作家宫本百合子在战后所说的："明治维新，在日本没有力量确立人权，至今经过七十余年，欧洲近代文化所确立的个人、个性发展的可能性一直被捆绑在封建性枷锁上。因此以西方近代文化为轴心发展起来的、作为一个社会人的自我观念，也显示出其不健全的绝顶的形式。"①

第二，西欧资本主义发展期，以浪漫主义为主要文艺精神，到了成熟期就向写实主义方面发展，而日本资本主义社会发展期尚未成熟，就向封建军国主义、帝国主义阶段过渡，所以日本浪漫主义在资本主义发展初期，未能形成一种文学理论体系，近代日本文学就首先朝写实主义方向发展。但是，当时文学战线上，一方面存在民友社的功利主义文化观，另一方面又存在砚友社标榜的"写实主义"，写实主义其实是追求"似是而非"的无思想性的纯技巧论，以至自然主义文学理论出现之前，由它统治日本文坛。日本近代写实主义和浪漫主义未能建立在日本资本主义发展期所追求的近代性社会和引进欧洲近代文学来适应人和文学近代化的基础上。同时，日本近代写实主义和浪漫主义理论未能充分展开，从1888年开始，尾崎蕚堂、内田鲁庵、长谷川天溪就将法国自然主义文学理论译介过来，山田美妙、尾崎红叶等也已开始接触法国自然主义文学理论及作品，虽然其影响还不足以引起文学领域里自然主义文学的勃兴，但不能不说是对写实主义和浪漫主义文学的严重冲击，以致日本评论家、作家常常将写实主义与自然主义混淆，给写实主义理论带来很大的暧昧性。

第三，日本近代启蒙文学是根据进化论的社会学理论，从改良

① 《宫本百合子全集》第13卷。

文学开始的。日本近代文学理论也仅是文学改良的一个步骤，只要求在文学理念、文学内容和文学表现上进行改良，而未能达到根本性的文学革命。从整体来说，日本近代写实主义、浪漫主义理论和实践的不足及缺陷，使其主流具有明显的软弱性。这是近代日本文学的局限性的根源。

因此，20世纪初期写实主义、浪漫主义再发展是历史的必然。**岛崎藤村**（1872—1943）于1893年与北村透谷一起创刊《文学界》，接受透谷和二叶亭四迷的影响，另外他读了卢梭的《忏悔录》，进一步加深了对文学的兴趣。他吸收了近代主义尊重个性的精神，一方面憧憬透谷对理想的追求，开始为西方浪漫主义文学思想所倾倒；另一方面钟情于四迷那种对现实的冷彻的观察。藤村后来也回忆说："二叶亭四迷引导我了解了他所开辟的新的散文世界，北村透谷使我了解到新的诗的世界。"这对于其后他的文学生涯从抒情诗转向写实主义散文产生了重要的影响。

藤村在小诸的几年生活中，观察自然，研究风俗，观察各阶层人物，特别是贴近农民大众，与农民拉家常，关注农民劳动的情景等等，在思想上发生了质的飞跃，成为藤村从诗歌创作转向小说创作的途径。他观察自然写就的《云》（1900）和研究风俗写就的《绿叶集》（1906），以及其后创作出的著名散文集《千曲川素描》（1912），充分显示出他重要的思想变化——对农民深切的爱和对人生的积极态度。这期间，藤村获得了深厚的生活体验，逐渐正视现实，着手搜集生活问题的素材，作为创作小说的准备。同时他加强了自我意识和在文学上表现人的内心要求的愿望。于是他将浪漫的热情深深地埋藏在心底，采取了"写生"的文学态度，开始从浪漫主义转向自然主义、写实主义的创作道路。

他在第一部感想文集《来自新片町》（1909）里反复提出原原本本地观察事物，真正地摆脱束缚观察"生"的论点，并规定把"写生"的观察方法作为其文学创作方向。他在这个理论框架内构建其新

的文学，于是产生了中篇小说《旧东家》(1902)，通过女佣人阿定的所见所闻，揭露了她所在的东家一家的卑劣与丑恶行为：年轻的女东家不满足老东家的富有与地位，同一年轻医生发生了关系，被阿定目睹。女东家为了掩盖自己的丑行，向老东家诬告了解真相的阿定。作者通过这个小小的故事，揭露了资产阶级生活的空虚、腐朽与卑劣。小说结尾还写了老东家回到家中看见妻子与医生在屋里拥抱亲吻的丑态，而屋外则沸腾起一片"天皇陛下万岁"声，以此作对比，似乎要对天皇制下的人生、理念和道德作出辛辣的讽刺。从全篇来说，作者是站在客观的立场来描写旧东家家中发生的猥亵事件，多少渲染了人性的自然要求以及人的命运的变化无常。从这篇小说可以看出，岛崎藤村从事小说创作之初，就兼收并蓄自然主义与写实主义两种倾向。作为前期自然主义的代表作，《旧东家》对其后日本自然主义文学创作产生了一定的影响。

奠定岛崎藤村在近代文坛地位的，是他的长篇小说《破戒》(1906)。它与夏目漱石的《我辈是猫》(1905)，成为20世纪初写实主义的双璧，开拓了自二叶亭四迷的《浮云》所确立的近代写实主义的道路，促进了20世纪日本近代写实主义的再发展。

《破戒》的主题是：描写部落民备受歧视的苦恼、不安与反抗，以及勤劳人民的苦难生活和悲惨命运，揭露了日本社会存在的身份等级制度和种种不合理现象。故事情节是：主人公、小学教员濑川丑松出身部落民。其父备受社会歧视，认为"隐瞒身份，这是生存的唯一希望"，不愿让丑松暴露其身份，再受被歧视的痛苦。临终前，他还叮嘱丑松："切切不要忘记！"起初，丑松严守父亲的戒规，深得学校同事和学生的爱戴，担任首席训导，还得到老教师敬之进的女儿志保的爱情。但保守派议员候选人高柳了解到丑松的身份以后，公布丑松的出身以达到打击其政敌——丑松的恩师猪子莲太郎的目的。这样，丑松在工作和爱情的生活中处处遇到了矛盾，在公开还是隐瞒身份这个问题上，内心产生了激烈的动摇和斗争。

部落民的先觉者猪子莲太郎大胆公开身份，并与不合理的身份等级制度作斗争，同时支持进步派代表与高柳竞选国会议员，针锋相对地揭露了高柳等打击丑松的阴谋，结果莲太郎被高柳唆使的暴徒杀害。丑松通过这血的教训，深深懂得了莲太郎所说的“在痛苦与悲哀面前，软弱与哀求算不得好汉”这句话的含义，于是他置自己的工作与爱情于不顾，毅然决然地破了父亲的戒规，破了社会的封建枷锁，终于公开了自己的身份！

藤村从一开始就对日本社会的身份歧视问题进行广泛的概括和高度的集中，把问题的焦点凝结在守戒隐瞒身份与破戒公开身份的矛盾冲突上，来铺陈故事情节，展现丑松这个人物复杂的内心世界。但他并没有把笔墨停留在揭示身份差别制度上，他还试图通过这个问题探索日本近代社会的本质。以莲太郎等为代表的进步势力与高柳等为代表的反动保守势力之间的政治斗争，以及敬之进一家在极端贫困下挣扎着生活的情节安排，巧妙地将身份差别制度问题，同整个社会存在的恶劣政治、剥削制度问题有机联系起来，从更广阔的社会范围来反映部落民的问题，反映他们同压迫着他们的现实社会之间的冲突和斗争，对明治社会的黑暗现实和种种不合理现象作了有力的抨击，从而深化了主题思想，加强了这部作品的批判力量。

同时，作者把主人公丑松这个人物放在守戒与破戒的斗争中加以塑造，表现了一个知识分子思想性格的两重性。他一方面执着地追求进步与正义，另一方面又存在软弱与动摇。这个人物的性格是符合生活实际的，他从动摇到坚定的转变也是符合思想发展规律的。但作者过分精细地描写了丑松在破戒过程中所表现的悲观、动摇和怯懦的心理，过分渲染了丑松卑屈的忏悔行为。而且破戒后他逃避现实，到美洲另谋生计去了。这个人物性格的两重表现，固然主要反映了明治维新资产阶级革命的不彻底性，以及启蒙运动思想的妥协性，表现了这部作品的历史、时代和思想局限性，但也

不能否定自然主义文学理论对于作者的影响。严格地说,《破戒》所展现的丑松,是一个悲哀的"觉醒者"的形象,其表现也是"觉醒者的悲哀",连先觉者猪子莲太郎也是在"追求精神自由而不得,最后在不调和的社会里一直落入苦恼与怀疑"之中,这些与自然主义的"谋求解决人生问题而未能达到,就势必产生悲哀"的精神渗透不无关系,而且又是采取自白的形式,因而《破戒》确实又或多或少地含有自然主义色彩。这些弱点被看作是作品的主流,对日本的自然主义文学产生负面影响。

《破戒》在艺术上的成就,首先表现在写实性与抒情性相结合上,两者达到浑然一体。作者将对自然的细腻观察和在《千曲川素描》中对大自然的如画似的描绘手法,运用到《破戒》的活动舞台——信州的景物的描写上。他写景每每暗示人事,叙事则每每暗示人的命运,写景与叙事互相照应。例如描绘对故乡信州大自然的热爱和叙说对作品中受歧视的人物的同情的结合,达到天衣无缝的程度;又如雪夜女子抽泣的场面,将景与情——雪夜的自然景色和女子的情绪起伏密切相联,达到情景交融的效果。作者恋于自然,恋于他的人物,甚至达到忘我之境。

在写作技巧上,作者着重心理的描写。他对主人公丑松的内心感情——对自己的部落民身份的恐惧、悲哀的心理,自白身份前后自己的悲壮的内心活动,以及周围的人对之兴奋和惊愕的内心状态,都刻画得入木三分,写活了各种人物的性格。在语言上,他完全摆脱了近代以来经常沿用的戏作调,以及矫揉、浮夸的措词,对《浮云》以来的言文一致体又做了一次成功的实践。而且他有长期的大众生活体验的基础,熟悉人民大众的语言,创造了一种朴实、清新而又精确的文体,再加上间接、委婉而含蓄的表现,为近代文学语言另辟新径。

可以说,《破戒》中作者揭示的问题,都不是作者自身的问题,也不是一般地将个人问题社会化,而是将部落民受歧视这个社会

问题加以高度概括，并在这样的典型环境中塑造人物，将人物典型化，使作品充满了强烈的批判现实的精神。因此可以说，这部小说不仅写了现实生活的现象，而且也写出它的本质——社会阶级的关系。尽管它存在某些自然主义倾向，但它闪烁着强烈的批判现实主义的光芒，其主导方面是批判现实主义的。藤村的《破戒》在日本近代文学的历史定位，似乎放在这个主导方面更恰当些。它的诞生，是对二叶亭四迷以来写实主义的新突破，进一步开拓了日本近代现实主义文学崭新的领域，迎接日本批判现实主义文学的到来。

藤村写了现实主义经典作《破戒》之后，成为日本第一流的作家。他接着发表的长篇小说《春》(1908)和《家》(1910)，都是以他所见所闻的他人的生活作为素材，主题不外是描写人生的孤独或性欲的苦恼，缺少成功之作。他企图重新认识自己的才能和资质，苦苦地在失败中进行新的探索。他于 1928 年旅居法国 4 年，最大收获是感觉自己是作为异国人而回首思考本国明治以后的近代化问题。他发现：一是自己生存的根源；二是面对西方文化洪水般地涌入；三是日本存在根深蒂固的封建主义和国粹主义，还没有实现真正意义的近代化。因此他批判了狭隘的"保存国粹"的保守思想，主张向西方学习，培育和建设扎根于本国的传统文化，以确立民族的主体性。在此之前，藤村像明治以后的一般青年那样，缺乏历史的精神和对本国传统的关心。在异国，他憧憬祖国，思念故乡，这种情结成为其产生巨篇历史小说《黎明前》(1929－1935)的重要契机。

《黎明前》通过主人公青山半藏从幕末至明治维新前后 34 年的生涯，反映德川幕末体制和明治维新后权力万能思想的支配，与农民百姓生活的严重对立。半藏虽学平田笃胤派的国学，醉心于复古思想，但他是营部主将，受职务约束，不能参加王政复古运动。明治维新之后，时势激变。半藏目睹平田派国学衰微，而维新政权仍依靠武家的权力思想进行统治，封建制度对民众严酷压抑，并随之产生种种矛盾，不仅未给农民带来真正的解放，相反农民衣食不

足，养儿艰难，堕胎弃婴等等，他们的生活极端贫困化，诸国都发生了当时严禁的农民起义。半藏受到农民起义的教育，思想和立场发生了变化。他憎恨社会不公正，深感维新的现实与他的理想相悖。他的梦想破灭了。明治天皇巡游之日，他十分冲动，在扇子上作歌一首投在天皇巡游的马车里，直诉忧国之志，以救万民涂炭之苦。他失望之余，渐渐与维新社会疏离，陷入无边的幻觉之中。但他仍然摆脱不了平田笃胤思想的束缚，只祈求“舍弃中世那种权力万能的外壳”，而追求“既新又古”，即“回归古代就是回归自然，回归自然就是要发现既新又古”的东西。最后维新的现实，还是将他推进困惑和忧郁的深渊，他彻底绝望，发疯后被关在禁闭室，在孤独中闷死。

作者对人物的描写与对时代的描写既有侧重，又是紧密结合的。他通过广泛描写时代、下层民众的生活，来描写半藏的内部世界，同时通过深入挖掘半藏的孤独的内部世界和绝望的悲痛心情来描写时代的激流。尤其是通过描写半藏的两重性格——一面是挫折与失意的动摇，一面是内心沸腾的热情——来反映明治维新时代，也就是日本近代的本质特征。

当然，主人公的悲剧结局，究其文化深层的原因，就是对近代缺乏正确的理解，对传统还未达到自觉认识。作者的主要目的，恐怕是要通过这个人物及其故事来促使人们思考这个问题。

伊豆利彦在评价《黎明前》的意义时指出：“对藤村来说，深入过去的内部，重新发现它，就是重新发现自己本身和自己生活的时代。通过近代发现过去，通过过去发现近代，即通过这样无限反复的精神运动，藤村的认识深化和发展了。作为作品的《黎明前》的世界也深化和发展了。”①

① 伊豆利彦：《日本近代文学研究》，第123～124页，新日本文学出版社，1979年版。

在写实主义再发展的同时，以 1900 年与谢野铁干和晶子夫妇创办新诗社及《明星》诗刊为契机，19 世纪末发展起来的浪漫主义诗歌运动被推向高潮，整个浪漫主义文学运动被推向一个新阶段。其最大特色，就是提倡"我们要写出自我的诗"，"写出自我独出心裁的诗"(《新诗社清规》)，以自我内部的真实表白作为近代诗歌的出发点，传承前期浪漫派的精神。最典型的代表作是**与谢野晶子**(1878—1942)的处女作短歌集《乱发》(1901)。作者以自由奔放的格调，不拘一格的语言，大胆而真实地唱出：

你不接触柔嫩的肌肤，
也不接触炽热的血液，
只顾讲道，
岂不寂寞！

这样热烈赞颂青春美的热情和奔放的爱恋，尽情讴歌自己的真情和人的本性，表达了青春的自我觉醒和官能性的憧憬，具有丰富的感情色彩。应该说，这种对人类性本能的肯定，本身就具有对卑俗的因袭观念、旧道德和视恋爱为不道德的儒家道学意识的批判意义。尤其是她的《乱发》与高山樗牛的《美的生活论》(1901)相呼应，通过对奔放的本能和爱欲的歌颂，表露了个人主义对现实的一种反抗，以及对恋爱、官能和个人的生命的自觉，这是浪漫的主情主义最充分的艺术表现，也是浪漫主义文学的闪光点。

晶子的《乱发》有两大特点，首先是对青春美的异常崇拜和陶醉。她以其丰富的色彩感描绘和赞颂少女的黑发、白皙的肌肤，乃至肉体的美。这是对青春之美的大胆肯定，也是对人和人性的肯定。对青春的肯定，又与对人的自然感情和人的本能的肯定和尊重

结合在一起，谱成一曲对生命的颂歌，赋予短歌近代的精神。第二个特点是热烈颂扬恋爱至上。她说过："我的歌是扎根在我不止的恋爱上，一刻也没有离开恋爱，即使咏山川草木，自然而然地也要将我的心寄托在那上面。"她甚至教导她的女弟子说："要想歌进步，就写恋爱吧。"她本人身体力行，以奔放的声调，从心理、生理等多角度地歌唱恋爱的沸腾的热情和种种情态：相思与相克、爱慕与妒忌，而且常常是与包罗万象的现实生活相结合而咏出来的，例如与人事百态、妇女生育的痛苦、贫困的不安等等联系起来。《乱发》出现以前，日本近代文学还没有出现过如此深切地反映近代和近代人精神的作品。

但从史的发展角度来看，它也存在消极的一面。首先是思想视野比较狭窄，表现对人的尊重和肯定聚焦在人的本能主义上，未能与作为近代意识主体的自我更紧密地联系；其次，未能完全从束缚诗歌精神的旧歌模式中摆脱出来，难以对现代社会复杂的生活作出进一步的反映；第三，尽管在诗歌语言的近代化方面取得了不可磨灭的实绩，但某些遣词过于抽象和晦涩，未能圆满地树立整体的艺术形象。

新诗社和《明星》的浪漫主义诗歌运动，培养了像洼田空穗、高村光太郎、石川啄木、小山内薰、蒲原有明、薄田泣堇、北原白秋、吉井勇、木下杢太郎等一批诗人、歌人，在日本近代文学史上留下了不可磨灭的一页。《明星》杂志于 1908 年 11 月出版到一百期停刊，反映了浪漫主义作为文学运动的历史使命的完成。但这并不意味着浪漫主义文学的完全终结。翌年，石川啄木与北原白秋等便创办《昴星》杂志，推举森鸥外任主宰、与谢野铁干和晶子夫妇任顾问，继续为近代诗歌的发展而积极活动。

第二节　自然主义发展的历史必然

19世纪后期，西欧自然主义文学的名字已传到日本，但日本人尚未对它有真正的理解。到20世纪，该文学思潮已盛极而衰时，它的影响才波及日本，形成日本的自然主义文学思潮，迎来了近代日本文学的历史转折时期。

20世纪初，在此前引进的左拉的“实验小说论”即“内部的观察”方法论的基础上，小杉天外发表了《〈初姿〉序》(1900)、《〈流行歌〉序》(1902)，强调了彻底贯彻客观的写实的态度，表明了在创作态度上原原本本移植左拉式的自然主义手法。田山花袋的《〈野花〉序》(1902)主张在描写上采取的客观态度，舍弃“小主观”。这个时期，永井荷风完全按照左拉的“实验小说论”和“遗传与环境论”行事。他在《〈地狱之花〉跋》(1902)中强调，人的生物本能支配其社会行为，自然科学成为反对旧道德的斗争武器，成为作家主张独立性的向导。所有这些，为日本自然主义文学的产生和发展作了理论上的准备。

日本自然主义文学思潮和文学运动的产生和发展不是偶然的，是有其历史、社会和文学上的原因的。

1868年的日本明治维新，同法国资产阶级革命不同，它是一次不彻底的资产阶级革命，新兴资产阶级并没有因为维新而从王统国家制度和家族制度的羁绊中完全解放出来，实现真正意义上的资产阶级民主主义。相反，在政治上逐步建立和维持天皇极权主义，在思想上极权主义思想限制个人主义精神的发扬，家族主义束缚自我意识的发展。总之，无论从政治制度上还是从理念、思想、感情上，都保留着浓厚的封建性。也就是说，日本资产阶级上升时期，

就具有半封建的性格。另一方面，明治维新毕竟带来政治上的某些改革，带来自然科学的异常进步，从而动摇了旧的信仰和理想、旧的道德观念，同时冲击着旧的传统文化，人生观、价值观都开始发生变化。再加上日本通过 1894 年的日俄战争，取得了大量殖民地，并借助战时经济的膨胀余势，保持了短暂的好景，但又由于连年穷兵黩武，弄得民不聊生，日俄战争后很快面临萧条，各种矛盾加深，特别是 1905 年的大歉收、大饥饿，引发了城市平民暴动，促进了工农斗争的高涨，导致早期社会主义思想的发展，以及 1906 年日本社会党的诞生。为了摆脱危机，加强对内镇压和对外侵略，垄断资本家和封建地主联合专政迅速形成，使日本走上帝国主义、封建军国主义的道路，资本主义的自由发展受到阻碍，自由民权运动遭受失败。早期社会主义思想没有同工人运动直接结合，反而走向了无政府主义。

在这种政治社会情势下，新兴资产阶级知识分子所追求的民主、自由、美好、崇高等一切理想都幻灭了。他们摒弃了旧理想、旧信仰，又未能建立新理想、新信仰，丧失善恶美丑的标准，于是无所适从，怀疑一切。他们对现实不满，感到幻灭，可又无力改变现实，便彷徨在虚无和绝望之中，企图寻求某种方式来暴露他们这种“幻灭的悲哀”和现实的痛苦。正如作家、诗人石川啄木分析自然主义的情势时所指出的：当时日本知识分子“处在丧失理想、失掉方向、失去出路的状态下，他们自身的力量长期郁积下来，无用武之地……今天我们所有青年都具有内讧、自毁的倾向，极其明确地说明了这个丧失理想的可悲状态——这确实是时代窒息的结果”①。这种“时代窒息的现状”，正是使日本自然主义得到适宜生长的土壤。

在文学上，资产阶级革命的不彻底性，也给日本思想启蒙运动带来很大的妥协性。明治维新以后，并未同步建立起资产阶级近代

① 石川啄木：《时代窒息之现状》，《文学思想》，第 199 页，筑摩书房，1965 年版。

文学体系。日本近代文学发展是比较迟缓的，直到1885年，即维新后的17年，坪内逍遥发表的《小说神髓》才起到了近代文学的启蒙作用，日本文学界才掀起学习西方文学和俄国文学的热潮。以此为标志，日本近代文学诞生了。二叶亭四迷受到俄国现实主义文学的影响，接受了坪内逍遥的朴素的写实主义的主张，扬弃了某些错误观点，强调文学的主要任务就是要道出人生的真谛，揭露生活中实质性的东西。他的长篇小说《浮云》就通过一个善良的知识分子遭受明治官僚制度、官僚机构压迫的残酷事实，揭露了半封建官僚体制的统治，抨击了官僚的特权思想以及庸俗势利的世俗观念，成为日本写实主义文学的先驱之作。

与此同时，日本近代文坛出现了以尾崎红叶、山田美妙为代表的"砚友社"文学，他们接受了坪内逍遥肤浅的写实主义的影响，但从一开始又混淆写实主义与自然主义的概念，倾向于纯客观的暴露，且受江户时代戏作文学的强烈影响，追求生活享乐的情趣，追求纯技巧性，走上拟写实主义、拟古典主义的道路。以岛崎藤村、国木田独步、北村透谷、森鸥外为代表的作家，不满"砚友社"的"纯客观暴露"和追求纯技巧性的倾向，积极提倡自由主义，以诗歌为武器，鼓吹个性解放和恋爱自由，企图树立一种新的道德观和价值观，以对抗封建的传统道德观念，为日本浪漫主义文学开辟了道路。

尽管如此，由于上述历史和社会条件的限制，西方资产阶级民主革命思想未能在日本广泛传播，新道德、新观念的发展也受到极大约束。与日本资产阶级在政治上未能彻底完成自己的革命任务的情况相同，表明日本近代文学诞生的写实主义、浪漫主义也没有得到充分发展。它们与西欧各国的浪漫主义、现实主义、自然主义的文艺思潮不同，始终未形成一股强大的文学思潮，来推动日本近代文学的进一步发展。一批浪漫主义作家对这种时代和文学的窒息现状深感不满，要求反省时代、反省自我，认为暴露社会的同时，

应该暴露自我,以发现“时代的真实”和“自我的真实”。也就是说,他们一方面自我觉醒,要求确立自我,现实地追求个人内在的真实;另一方面,又对现实生活感到迷惘,对理想感到幻灭,存在着忽视争取政治上解放的倾向,所以他们未能完全把握真正的批判精神。总之,日本写实主义文学刚刚萌芽,浪漫主义文学取得了初步业绩便失去其进一步发展的可能性。另外,日本古典文学传统对政治感应比较淡薄,多吟诵自然,抒发自我感受,很少具有社会性,但却具有浓重的佛教虚无思想、宿命思想,加之古典小说描写方法平板,这一切都为日本自然主义的产生准备了土壤。

从外部来说,日本写实主义、浪漫主义尚未作为一个文学运动出现之前,日本文坛就受到西欧自然主义文艺思潮的猛烈冲击;日俄战争之后,俄国的屠格涅夫、托尔斯泰、高尔基、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等现实主义作家的作品又大量涌入日本,“俄国作品中经常出现的那种多余的人,以及带有虚无主义性格而在人生中遭到失败的人,还有那种在高压制度束缚下过着阴郁日子的人,所有这些人的心情以及生活方式,都引起了日俄战争以后在生活上几乎遭到毁灭的日本小市民知识分子的同感”①。因而,日本自然主义者们之所以结合在一起,也是“由于大家对现代外国文学,特别是对欧洲大陆文学,都抱有同样向往的心情”②。法国自然主义文学和俄国现实主义文学对日本自然主义的诞生的确起到了催生剂的作用。

可以说,日本自然主义的发展有其历史的必然。

日本自然主义的主要作家是田山花袋、德田秋声和正宗白鸟。

田山花袋(1872—1930)从事创作之初就倾心于左拉和莫泊桑的作品,钟情于自然主义。他在《西花余香》(1901)中既承认欧洲自

① 吉田精一:《现代日本文学史》中译本,第55页,上海人民出版社,1976年版。
② 田山花袋:《创作〈棉被〉的时候》,转引自《现代日本文学史》中译本,第56页,上海人民出版社,1976年版。

然主义，又思考如何实现自然主义日本化的问题。接着他写了《露骨的描写》(1904)，指出文学要"露骨更露骨，大胆更大胆，让读者不禁战栗"。在《事实的人生》一文中，他进一步主张"依照事实的原本，自然地描写事实"。他在以"露骨的描写"作为实践随意写些"人生的秘密"、"恶魔的私说"的同时，又超越纯客观、混杂主观的要素。这里孕育着日本式的自然主义的独特性格。其代表作《棉被》(1907)就是日本式自然主义的先驱之作。日本文学史称此后的日本自然主义为新自然主义。

《棉被》描写一个中年文学家竹中时雄收留了一个 19 岁的女弟子横山芳子，时雄为她艳美的容姿和温柔的声音所倾倒，对她产生了爱慕之情，但为其妻所嫉妒，且遭芳子父亲的反对。时雄只好把自己的爱欲强压在心头。芳子离去后，时雄独自走进芳子的卧室，并躺下来盖上芳子的棉被，埋头闻着棉被上芳子留下的余香。

这是花袋本人的一段实际生活的原本记录，时雄实为田山花袋本人，芳子则是其女弟子冈田美知代的化名。美知代很早就认识田山，爱读田山的作品，多次给田山写信表示崇敬之意，而田山正厌倦与妻子生活，很快便对美知代产生了特别的感情。但他又受传统道德的束缚，未能向弟子表达自己的爱，就沉溺于空想与感伤之中，采取了这种近乎变态的举动，来表达自己对女弟子的爱欲、不安与绝望的情绪，无所顾忌地暴露自己生活中最丑恶的部分，大胆而勇敢地违反了明治的伦理道德。作品发表以后，舆论哗然，文坛受到很大冲击。同时，花袋也获得意外的评价，更充满自信，以自己的行动和心境以及身边的人和事，又写了《生》(1908)、《妻》(1908)、《缘》(1910)三部曲。故事以田山家族为中心，反映老母卧病在床半年期间所产生的母子之间、婆媳之间、姑嫂兄弟之间的微妙关系，暴露这个封建家庭的阴郁生活、新旧两代人的代沟和爱憎交集的感情。

其后，花袋在《描写论》一文中又主张所谓"平面描写"，也就是

不加入任何主观，也不说明任何内部的现象，更不解决任何人生问题，仅是平面地描写自己现实的经验，也可以说是印象式地无私念地以旁观者的态度来描写客观的自然。花袋在理论上从“露骨的描写”到“平面的描写”，发展和充实了日本的自然主义理论，从而有别于左拉的自然主义理论。在创作实践上也开始呈现出复杂的倾向，他写了大量自然主义作品，但也写了像短篇小说《一个士兵》(1908)、《一个士兵之被枪杀》(1917)，以及长篇小说《乡村教师》(1909)这类超越自我告白，创造出具有典型意义的写实主义倾向的力作。

德田秋声(1871—1943)是与田山花袋同时代的作家，在自然主义全盛期进入文坛，以《新家庭》(1908)开始树立他的自然主义风格。作为他“自然主义的、人生派的倾向的最初尝试”，极力压抑作者的主观，用冷彻的自然主义的人生观，平淡简素而客观地描写了新开酒馆的一对新婚夫妇。妻子愚痴蒙昧，丈夫却血气方刚，夫妻生活缺乏色彩，不幸地过着没有什么期望、也没有什么梦想的市井庶民的日常生活。然而，秋声正式确立他作为自然主义作家的不可动摇的地位，是在发表了《足迹》(1910)和《霉》(1911)之后。前者描写女主人公阿庄十一二岁时随没落的地主父亲离开农村，到大城市东京谋生的故事，她受到周围淫荡和暗郁的贫困环境的困扰，尝尽了人间的辛酸。该书还写了她逐渐醒悟的过程。作者虽然以彻底的客观描写来反映阿庄平凡无奇而又坎坷的半生，但却采取立体描写来切入人物的心理，深入刻画了人物的性格。后者描写主人公笹村与妻子阿银的故事。他们婚前同居数年，生了二子后便登记结婚了，但夫妻性格不合产生龃龉。这篇小说由夏目漱石推荐，在《东京朝日新闻》上连载，成为私小说的先驱作品之一。

秋声的自然主义从一开始就采取与田山花袋的“平面描写法”全然不同的暗示手法，表现超越“各个物象”的“深奥的事物”。《糜烂》(1913)就是采取这种印象式的描写法，描写了主人公浅井和妻

子阿柳、女儿静子共同生活，后来浅井为艺妓阿增赎身，把阿柳气死。阿增收养静子，同远亲阿今一起生活。可浅井又同阿今私通，阿增预感自己可能会落得阿柳一样的下场，于是将阿今许配他人。作者通过阿增这个平凡女人颠沛的生活和阴郁的命运，淋漓尽致地描写了她的爱欲生态，企图以此窥视人生的一个真实，挖掘沉潜在卑小的自我当中的人生观的一面。秋声最能体现自然主义“无理想、无解决”的性格的代表作是《粗暴》(1915)，它描写主人公阿岛的善良。阿岛敢于抗拒命运的摆布，但又无知，盲目行动而造成悲剧。作者为了追求微妙的感情和感觉上的满足，过多地露骨地描写了爱欲。他的最后一部作品《缩影》(1941)在战争期间的政治环境下，通过花柳界的特殊世界，反映了日本社会的变迁和苦苦挣扎在社会生活底层的艺妓生活。在战时统治当局的政治干预下，他被迫绝笔。

正宗白鸟(1879—1962)被认为是继花袋、秋声之后的日本自然主义作家。他于日本自然主义文坛确立其重要地位是在写了两部重要的代表作之后。一部是《微光》(1910)，在这部作品中，他以虚无的笔触描写了少女阿国玩弄男性，又被男性所抛弃，最后自己没有希望，自暴自弃，又去会另一个男人的故事。据说，这是白鸟实际生活的体验，阿国这个人物的原型是与近松秋江有关系的女人，但后来被白鸟夺去。白鸟企图通过这个故事，来剖析人的本能的利己主义思想，暴露人生的丑恶，似乎含有自我告白和自我否定的意味。

地位同样重要的另一部代表作《泥人儿》(1911)描写新婚的主人公守屋重吉过着没有爱情的婚姻生活，对妻子态度冷淡，但妻子坚守旧的妇德，真心尽力侍候丈夫，期待丈夫回报以爱情，而丈夫却包了一个艺妓，常常在外泊宿。据说，这是作家的一段新婚生活的实际记录，但作家采取惊人的冷静客观的态度，不带任何感情的因素，来抒发自己对人生的看法。

作为自然主义作家，白鸟没有满足于纯客观的写实，还运用弗洛伊德的精神分析法，写了一些实验性的心理小说。比较有代表性的是《地狱》(1909)、《徒劳》(1910)等。《地狱》描写主人公乙吉出生在一个放荡公子的家庭，其父放荡不羁的行为，使他产生了一种异常的恐惧心理，他企图借读书来驱赶其恐惧感，但仍不能摆脱困扰自己的精神状态，带来的仿佛是落入地狱般的痛苦。《徒劳》的主人公泽井壮吉患有一种"夸大妄想症"，梦想到美国可以轻易地得到一笔巨大的财富，他用这些钱办一家贫民救济所，救济日本的贫民，以纠正日本政府错误的施政方针。壮吉的梦想进一步飞跃，他加入天主教，探究政治，企图通过日俄贸易，谋求两国和睦。但他怀疑有人妨碍他实现这些梦想，他的行为将成为徒劳。属于这类作品的，还有剧本《秘密》(1914)、长篇小说《冷泪》(1921)等。作者在这些作品里，运用精神分析法，掘入人物的深层心理，将他们的恐惧不安、绝望的孤独和无端的猜疑等异常心理逼真地描写了出来。但作者没有深入分析这些异常心理的根源，只是将人物的自我分割和自我丧失的心理和行为客观化。也许这是作者的一种独自的探求方法。

白鸟还写了一些以濑户内海沿岸的渔村为背景的小说，主要暴露贫困渔村的悲惨生活，如《鲤鱼旗》(1908)、《两个家族》(1909)、《港湾一带》(1915)、《牛栅的臭气》(1916)等。其中较具代表性的是《鲤鱼旗》和《牛栅的臭气》，前者描写某渔村的一个四口之家。父亲是疯汉，母亲乞食，妹妹白痴，全家靠主人公吉松画"鲤鱼旗"来苦苦地维持生活。后者描写住在牛栅里的少女与祖母、母亲三代人过着牛马般的非人生活，但作家是以冷淡的眼光来观察这些下层人物的悲苦生活的，且采取客观写实的态度来描写这一社会的阴暗面。如果说前者是从暴露现实出发，却缺乏对现实的深刻洞察，那么后者则加入主观的意识，对社会不人道的现实进行了批判，在艺术上完成了具有深刻内容的题材。晚年的白鸟经历战争

的体验，写下了名篇《战争受害者的悲哀》(1046)等，流露了反对战争和厌恶战后社会的情绪。这说明作者对人生和现实有了新的认识。

可以说，从1907年《棉被》的诞生到1910年期间，是日本自然主义文学的强盛时期。这时期自然主义文学的特点是：摆脱初期盲目模仿西欧自然主义文学的倾向，从消化到成熟，变成了日本的自然主义。从此自然主义文学占领着20世纪前10年明治末期的日本文坛，确立了日本近代文学的独自个性，成为近代日本文学的主流。

进入20年代以后，虽然在日本文坛也出现过一些自然主义作品，但许多自然主义作家的自然主义色彩渐趋淡薄，或者对自然主义产生了疑惑或动摇。他们完全失去暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我、自我分裂、自我崩溃和散布虚无的意识，自然主义文学的弱点更加显露出来。这时候自然主义作家更多地进行反思和自我批评，同时受到外部更加严厉的批判。队伍开始分化，不少人转向唯美主义、享乐主义，也有人走向现实主义的道路。自然主义作为一个集团的文学运动转向衰落。尽管如此，自然主义创作方法的影响是深远的，一直延续至今。

第三节　自然主义理论体系的建立

任何一个文学派别都有其文学主张，并建立其理论体系，以指导该文学运动。日本自然主义文学尤其如此，在其之前的文学创作处在停滞期，他们已展开理论活动，为发展创作积蓄力量。他们的评论家如长谷川天溪、岛村抱月、片上天弦、相马御风等，还有些作家兼评论家如田山花袋、岩野泡鸣等发表了几百篇文论，从哲学、美学、文艺学乃至伦理学、生物学、进化论等角度多方位地阐述了

自然主义的文学主张和观点。他们如此重视理论工作，在日本近代文学史上没有一个文学流派——无论是在其之前发展的浪漫主义、写实主义，还是在其之后产生的新浪漫主义、新感觉派——能与之相比。但他们的理论和创作不是并行发展的，有时创作刺激了理论的探求，有时理论引导了创作的方向。尽管如此，从整体来说，他们的理论，不仅指导了自然主义文学运动，而且对于促进近代日本文学的发展，产生了不容忽视的影响。

日本自然主义文学创作的上升期，也是其理论的成熟期。

理论方面主要有：田山花袋的《露骨的描写》(1904)、《描写论》，长谷川天溪的《幻灭时代的艺术》(1906)、《排除理论的游戏》(1907)、《暴露现实的悲哀》(1908)，岛村抱月的《文艺上的自然主义》(1907)、《艺术和现实生活之间划一线》(1908)、《代序·论人生观上的自然主义》(1909)，片上天弦的《平凡丑恶事实的价值》(1907)、《无解决的文学》(1907)、《人生观上的自然主义》(1907)，岩野泡鸣的《新自然主义》(1908)等，他们从主张"无理想"、"无解决"、"破理显实"到"平面描写"、"一线论"等等，从哲学上、美学上和文学上较系统地建立起日本自然主义的理论体系，并同创作实践相结合，相辅相成地展开，产生了一批颇有影响的自然主义作品。其理论非常庞杂，观点各有差异或自相矛盾，但概括起来，大致有如下三点：

第一，强调"无理想、无解决"的"平面描写"论。

日本自然主义者认为文艺与理想无关，探索人生的最初目的和终极理想都是没有必要和毫无意义的，因而文艺应排除一切目的和理想，只要如实地表现自我的感觉就够了。于是，他们提出了"破理显实"的纲领性口号。日本自然主义的鼻祖田山花袋说："自然派无论如何解释都一样，是无目的、无理想……在我们来说，目的和理想都是不必要的，因为人在死亡的权威面前建立起来的目的和理想不是一点抵抗力也没有了吗？因而也就没有产生对生存

的不安感。我们如何生存？就只有安于我们所在的现存位置上。”①

他们强调理想是远离现实世界的，最终不为现实世界的人所理解。长谷川天溪说：“如果从现实中抽象出某种东西作为标准，成为概念，成为理想，就不是现实，而是远离现实的东西。”而且认为“理想妨碍了对生活现实、真实的把握”。人类在“宗教、道德、人生等问题上引起战争、议论，产生了烦恼、自杀，这些都是被五光十色的理想迷惑所致”，所以理想“只不过是逻辑游戏的结果，与这个现实世界毫不相干。要研究和解决切身的人生问题，就必须将这些理想看作是无用的点缀。而文艺上的自然主义的立足点，正是达到破除理想的境界，即‘破理显实’”。(《排除理论的游戏》)也就是说，日本自然主义者们认为理性和想像力都是彷徨在非现实世界中的东西，主张文艺要放弃对一切理性、道德、宗教和人生的探求，放弃对一切目的和理想的探求。这就是日本自然主义对待现实的态度。

日本自然主义的出发点是“无目的、无理想”，而其最终点则是“无解决”。日本自然主义者们特别强调现实世界纷繁复杂，作家对眼前的事实不能作出任何解决。长谷川天溪认为“为功利的艺术主义总是流于理想，或从其他方面产生理想来观察现实世界，或创造现实世界的幻象。自然主义要破除这种弊习，就非采取‘无念无想’的态度不可”。(《无解决和解决》)因此，他主张“不要对任何理想下判断，不要作任何解决，如实地凝视现实就够了。这就是自然主义。这就是艺术的范围。自然主义应始终在艺术上运用，如果要对现实问题作什么解决的话，那就应该说已经超出艺术的领域了”。换句话说，他强调文学如果达到批判现实的境地，就超越了艺术的境界，就不是艺术了。因而他抽象地反对艺术上的功利主义，

① 转引自后藤宙外：《自然主义比较论》。《近代文学评论大系》，第3卷，第156页，角川书店，1982年。

强调“无解决就是艺术家的态度”，并明确说：“不要判断哪个主义是正当的，哪个主义能够使人生获得圆满幸福，这就是无解决。”（《排除理论的游戏》）

这种“无解决”的理论，田山花袋用一句话来概括，就是“将从眼睛映入头脑里的活生生的情景，原原本本地再现在文学上”，那就是“平面描写论”（《描写论》）。即作家对人生要始终采取静观的态度，不要掺杂丝毫的主观，不要求解决任何人生问题，避免对人生问题提出批判或解释，仅仅将所见所闻的日常生活细节原原本本地记录下来就够了。这就是“无解决”的“平面描写”论的真正含义，它成为日本自然主义理论的核心，指导自然主义的创作活动。

第二，强调“贴近自然”，追求一个“真”字。

日本自然主义者认为，文学的价值，完全体现在一个“真”字上，要求作家像自然科学家一样，原原本本地再现现实生活的现象，忠实地描写自然界；要求放弃自我的主观，服从客观的面貌，对现实采取完全中立和旁观的态度、纯客观的态度。田山花袋提出“一切必须露骨，一切必须真实，一切必须自然”的“露骨描写论”，认为描写要“露骨和大胆，始终是无所顾忌的”，“要大胆而又大胆，露骨而又露骨，甚至让读者感到战栗”。（《露骨的描写》）

基于这种认识，他们特别强调以康德的实证主义哲学为基础，主张作家对社会一切事物的善恶美丑孰是孰非，不要作出任何解释，更不要作出任何价值判断。小杉天外以为“自然就是自然，既不是善也不是恶，既不是美也不是丑，只是一个时代，一个国家，一个人捕捉了自然的一角，随便加上善恶美丑的名称罢了。因而无论对善美或丑恶都可以描写，不应受哪个应该描写或哪个不应该描写的限制。只要使读者或其感官犹如感触到自然界的现象一样，能够清晰地想象出作品中的现象就够了”。其结论是，“诗人描写空想时，不应加上丝毫自己的成分”。（《〈流行歌〉序》）长谷川天溪也认为：“作为艺术家对即使道德家看来是善美的东西，也不要有所偏

祖；对即使被人摒弃的丑恶，也不要抱有恶感。这就是自然派的态度。如果一定要同情，那么对善恶美丑都要同情。"（《无解决和解决》）也就是说，日本自然主义者们强调作家要忠实地对待自己，单纯表现自己的所见所闻，排除所有道德规范和标准，对自己所描写的事物，不要作出任何政治的、道德的和美学的理解和评论，完全采取自我本位的态度、纯客观的态度。

他们为了"原原本本"地"贴近自然"而求其"真"，主张排除技巧，反对虚构和想像，强调文学创作不仅是技巧的磨练，更重要的是"主观的磨练"，要让"主观客观化"，以达到明澄如镜地反映物象的目的。因此，他们认为要达到完全"贴近自然"，就只有通过个人主观才能获得"万人共同的'真'"，从而要求作家采取"完全客观的科学态度"。这当然不是指一般意义上的客观性和科学性，而是要求直观把握，忠实于自己，丝毫不能曲解自己的所见所闻，并且绝对排除一切技巧，排除一切虚构和想像力。田山花袋强调：作家不能受技巧的支配，不能让技巧束缚自己的笔，要进行"露骨的描写"。因而，他们以为作家的责任在于一旦投入自然之中，就要站在自然之外，以其大主观创造出第二个自然，才能描写出自然的"真"。也就是说，通过主观来观察客观，把重点放在客观的描写上，放在对客观原原本本的再现上。

于是，他们又提出了"一线论"。岛村抱月主张"艺术和现实生活的关系，实际上就是从局部的"我"中摆脱出来，尔后体味到全部的"我"的存在意义，即存在价值。它们之间就是通过这样一条线来划界的"，即"采取艺术和现实生活之间划一线的态度"。也就是说，文艺要把个人和个人周围的事实放在第一位，把社会放在第二位，而不要以社会为媒介。同时又进一步阐述说："企图表现出现实生活中谋求憧憬的主体思想，就成为文艺上的自然主义"，"就艺术而论，其目的不是外在的，而是内在的"，作家就是"要研究其内在的目的"，即"作为真正的自然派的精神，就是要作内面的写实"。（《艺

术和现实生活之间划一线》）

“内面的写实”又是什么呢？长谷川天溪认为，现今世界，正义一向不能胜利，善因善果也未必能实现，人们便对现实社会表示怀疑、不满和不平，内心存在矛盾和苦闷，这是“觉醒者的悲哀”，这是人生未解决的问题。所以“作家在发现了毫无虚假的现实之后就描写它，其背景则是深刻悲哀的苦海”，而“这种有增无减的背景的悲哀，才是真正现代文艺的生命所在”。（《暴露现实的悲哀》）也就是说，自然主义者认为文学不要停留在只如实地描写人生，还应描写看不见听不见的内心的极端痛苦，在这里显示人的生活内在的自然。

在文艺的内在目的这一点上，片上天弦认为“自然主义文学就是要正直而大胆地表现未能解决的人生事象（事实与想像），进一步说，就是要表现人生根本的真相，表白其悲哀、痛苦、丑恶乃至疑惑，这些人生根本，似乎可能解决，实际上不可能得到任何彻底解决”。既然“谋求解决人生而不能达到，就势必产生悲哀。这种悲哀精神，不久就成为哀怜精神。自然主义文学就是要把这样的要求，乃至这样的悲哀当作生命的基础……只要把这样未解决的人生如实地描写出来就够了”。（《未解决的人生和自然主义》）

总之，所谓“贴近自然”的“真”，不是表现的“真”，而是再现的“真”。也就是只注意细节的“真”、现象的“真”，追求主观感情的“真”，而不重视乃至无视客观事实的“真”，事物的内在联系、本质、哲理以及合乎规范和标准的“真”。实际上，这是一种机械唯物论的反映论，带有很大片面性。他们只把自己所见所闻、所感受、所接触到的个别现象作照相式的描写，这不仅不能触及事物的全貌，更不能触及其本质。可以说，这种生活现象的真实，是不能达到艺术上的真实的。

第三，强调人的本性的“自然性”。

日本自然主义者们特别强调人的“本能冲动”，即性欲对人的

生活所起的所谓“决定性”的作用。他们根据实证主义理论的方法，从生物学、生理学乃至实验遗传学、医学的角度出发，来观察人的“自然性”，而完全忽视人的“社会性”。他们特别强调人本能的野性的一面，即动物性的一面。永井荷风说：“人类的确难免有野性的一面。此乃是因为构成其组织的肉体上、生理上的诱发所致，是由动物进化而来的祖先的遗传。”“在许多事情上，这种黑暗的动物性依然存在，如果要塑造完全理想的人生，就要对这种黑暗面进行研究……因此，我想毫无顾忌地描写由于祖先遗传和环境带来的黑暗的情欲、斗殴和暴行。”(《地狱之花》跋)简而言之，他们是企图通过肉欲来宣泄主观苦闷的心境，以求得所谓人生的至乐。

他们同时强调人类一部分被隐蔽、被排除的现实，就是人类的肉体，应该立即把它如实揭发出来。长谷川天溪说：“我们直接了解的现实，就是灵与肉。理想派重灵轻肉，以征服肉体来作为其最终理想。所以，我们自然派无论如何也必须以肉征服灵。”(《排除理论的游戏者》)并且他进一步解释说：“自然主义并非乘兴描写丑陋、猥琐、非理性、非艺术、反道德、肉感、性欲的东西，而是因为只有在这里才能发现毫无虚假的真实，所以才去描写它。”否则“就不会创造出有血有肉的文艺”。(《暴露现实的悲哀》)

由此引出岩野泡鸣的“神秘的半兽主义论”，主张“灵与肉之间的联系点是不清楚的”，即“灵与肉不是二元，也不是协同，而是一个东西”，“因此人们仅仅倾向理想是无内容的，人生的真实在于无目的的努力……要使人脱离肉体，无论在哪种情况下都是归于死。不管表面上多么高尚，但都是归于死或导向死的消极倾向，它同生无关。生是肉体的动物的努力。这里就有兽的奋斗的认真劲儿”。所谓半兽主义，就是由此而来。也就是说，他把“瞬间的盲动力”看作是“在兽性之上吸收灵肉合一的苦闷、怀疑和生命的一种力量”。(《神秘的半兽主义论》)这种“灵肉合一”的主张，实际上是把人的心灵活动依附于肉体，人的整个有机体依附于外在的自然。也就是

主要仍然倾向于“肉”，倾向于“生理”方面，以为从“肉”中才能找到毫无虚假的真实。这就是日本自然主义者们强调人的“自然性”和“本能冲动”的重要内容。

他们根据这种理论，主张通过肉欲的描写，直接暴露自己的丑恶，然后大胆地“自我告白”、“自我忏悔”，只有这样才能发现真实的自我。理由是：在自然科学飞跃发展面前，一切现有的人生观都失去了其信仰的价值，没有必要去观察它、描写它，因而只有凝视自己、真实地坦白自己。岛村抱月说：“眼下我无法树立起一定的人生观论，毋宁说当前更适宜对这种疑惑不定的情况进行忏悔。迄今是真实，今后再向前迈进一步，恐怕就难免是虚假了。”他还进一步提出：要“摒弃一切虚假，忘却一切矫饰，痛切地凝视自己的现状，尔后真实地把它告白出来。当今的社会再没有比这更为适当的题材了。从这个意义上说，现在是忏悔的时代。也许人们永远不能超越忏悔的时代”。(《论人生观上的自然主义》)他以田山花袋的《棉被》为例，认为这是一篇“肉欲的人、赤裸裸的人的大胆忏悔录”，并归结为自然主义的一个特点，就是“对美丑无所矫饰的描写，进而专致力于对丑的描写……丑固然丑，但它是人无法遏制的野性的呼唤”，(《评〈棉被〉》)“要表现自己的本能冲动，这就是艺术的动机”。(《艺术和现实生活之间划一线》)这充分反映了日本的自然主义者把人的“本能”作为中心观念，使理性几乎近于泯灭，从而以人的本能作为其所主张的“贴近自然”的一个重要内容。

日本文学评论家对日本自然主义理论的解释和评论，意见纷纭，有人说日本自然主义者们的论点是同大于异，也有人说是异大于同，笔者以为是大同小异。岛村抱月在《文艺上的自然主义》一文中解释的日本自然主义的基本态度和最终统一的目的，都是求“真”，以及根据自然科学实证的认识方法，用心理学、生理学、进化论的观点来观察自然和人生，解释社会的现象，这是他们的大同。

他们的小异主要表现在以下两点：

第一，在描写方法上，长谷川天溪安于无理想，绝对排斥虚构和想像，采取纯客观的所谓“写实”方法，尽可能真实而精细地描写原来的客观，就像用镜子影射物象一样，如实地再现自然，隐蔽作者的全部个性和感情。即绝对排除主观的因素，以获得绝对客观的现实为目的。这也成为本来自然主义。田山花袋虽也安于无理想，主张首先要尽可能排除想像力，但又并非绝对排除，认为写小说想像力是必要的，只是要严格限制想像力的活动余地。岛村抱月则进一步认为排除一切想像力就不可能是文学，主张“内在的写实”，挖掘内在的痛苦与悲哀，多少掺杂一些主观的因素。也就是说，作家感受了自然的事象，缠绕在自己的印象之中，然后原原本本地再现出来，即将感觉世界中对外物的印象以及由此而产生的情趣上的印象合一，留声机似的再现，而这种印象也表现作者本人的个性和感情，以说明自然为目的。这也称为印象派自然主义。

第二，在描写目的和题材上，长谷川天溪、田山花袋、岩野泡鸣等人极力主张露骨的描写，暴露人的兽性的一面，认为题材不可避免肉与丑。但岩野泡鸣追求的是彻底的人的本能性，提倡自我主义和主客观合一的“一元论”，偏重于主观色彩。田山花袋则将重点放在客观描写上，两者也略有不同。岛村抱月等人则主张主客观对立的“二元论”，强调暴露现实，表现未能解决的人生事象，但不是完全无解决。他与长谷川天溪等人的完全“无解决”又存在着微妙的差异。田山花袋也主张“自然主义文学必须是接触时代的作品，必须是描写这个国家和这个社会的”，“只有做到这一点，才能说是达到了小说的真正目的”。当然他的所谓社会问题，既包括社会的黑暗、落后、愚昧和贫困一类问题，也包括兽性、肉感一类问题，但也说明有的自然主义作家并非完全无视真正的社会问题。在他们的创作实践中，也证明了这一点。

由于日本自然主义者们对自然主义的了解不同和主张的差异，加上自然主义本身带有写实主义的成分，在阐述自然主义文学

理论时，存在某些理论的互相矛盾和对立，影响其作品也存在很大的碰撞和差异。特别是他们把写实主义与自然主义这两个词混同使用，把这两种创作方法等同视之。这也给日本自然主义作家和写实主义作家的创作实践带来了不可忽视的影响。

自然主义评论家将自然主义理论体系的建立分为三个时期：第一时期是消极的反抗时代(1906—1907)，这时期主张排技巧、排理想、打破形式、无解决、幻灭等，是反抗文坛旧权威的时期。第二时期是积极建立自己的文学主张的时代(1908)，这时期积极提出自然主义的主张，是主张没私念、排除小主观、原原本本观察现实、平面描写的时期。第三时期是批判的考察时代(1909)，进入自我批判和自我考察，考察和批判自己的文学主张的意义如何，提出“艺术与实际生活”、“文艺与实行”等问题的时期。(《自然主义论发展的路径》)相马御风是于 1909 年提出上述分期的，之后，自然主义评论家们再没有发表什么新的见解，可以说日本自然主义文学开始进入退潮时期。

第四节　独特的私小说形态的出现

在自然主义文学思潮的影响下，出现了“私小说”的形态，它同其他文学形式相互影响和渗透，逐渐形成日本近现代文学的独特样式。田山花袋的《棉被》、岛崎藤村的《家》、德田秋声的《霉》和岩野泡鸣的五部曲，不仅形成自然主义小说的主流，而且开了日本私小说创作的先河。特别是《棉被》为私小说在确立作者个性方面树立了一个楷模。之所以产生私小说这种独特文学模式，可以从和洋文学“冲突和并存融合”的发展模式来探寻其带规律性的原因。从中也可以看到私小说是日本式自然主义的必然发展。

日本自然主义无疑是受到西方特别是左拉的自然主义的影响

而发动，但其生成是扎根在日本文化和文学的土壤上的。如前所述，日本自然主义与西方自然主义产生的环境和文化土壤不同，日本自然主义文学的主题，并未形成以社会问题为核心，其任务是首先确立个人主义精神，直面狭义的现实和环境，从这里来开辟自己独特的道路。吉田精一在论述日本自然主义时也特别强调说：日本自然主义"的确是接受欧洲思想的影响，但它不是像以前那样单纯作为外来的东西来介绍和宣传，而是在日本现实的基础上吸收消化，并以此为本进行新的创造。(中略)它紧贴个人生活，反省自我，凝视自己。从这个意义上说，自然主义思潮是'实际的'、'现实生活主义的'。通过接近文学、思想和实际生活，以及在那里发现自己的真实，才开始深深地扎下近代思想、近代文学的根。其结果，经由自然主义将日本近代文学史井然地划分出前后两个时期，这是毋庸置疑的。日本自然主义与欧洲特别是法国自然主义，在内容和性格上都存在很大的不同。从文学史上的角度来说，两者的悬隔是很大的"①。

日本自然主义的独特发展，具体地说：

其一，日本自然主义是按照日本式的思考方式来吸收和消化西方自然主义的理论和实作的。左拉自然主义理论是建立在科学主义的基础上的，其"自然"是指作为自然科学的对象。他在文学上运用自然科学的实证理论，强调了人的情念的形成是以物质因素来决定的。因此，左拉的创作是以知性主义为基础，以近代的市民社会为对象，具有广阔的社会视野，是有理想追求的。而日本自然主义则将左拉所指的自然主义的"自然"，理解为"原原本本"、"如实"的自然。在这一理解的前提下，他们提倡为了"原原本本"地"贴近自然"而求"真"，所以主张其创作原则是"无理想"、"无技巧"，并且以为描写自己身边的事就最能达到"真"。因此日本自然主义的

① 吉田精一：《自然主义研究》，第7页。

创作是以反知性主义的主情为基础，以个人为对象，社会视野非常狭窄，局限于作者本人的身边琐事或心境。日本自然主义的理论和文学特征之所以不完全相同于西方自然主义，原因也在于此。

其二，继承日本传统的“真实”（まこと）文学思想，将他们理解的“自然”与传统的“真实”文学思想结合。日本古代的“真实”文学意识，始于原始的自然的纯情，以主情为基调，以真实的感动为根本，体现在真实性和自然性上。也就是放在朴素的自然的“真”上。其意识大多含有人性根本的真实性，而很少包含道德教化的意味。更重要的是，这种“真实”的文学思想，以个人感情的朴素自然的感动为主体。因此，日本自然主义以主观的个我为对象，即将自己的问题深深锲入对象之中，追求的不是外面写实，而是“内面写实”，即个人感情的真实，在很大程度上与古代文学的“真实”意识有着血脉联系。

其三，从文学理论来说，从古代到近代，日本文学理论非常重视提倡“写实论”。紫式部的物语论强调不论善恶，凡世间真人真事，都必须传告后世之人。以芭蕉为代表的俳论，以“诚”（まこと）为本，必须超越单纯的技巧，要表现所表现的对象的原本性，其用意就是“真情”。其“诚”也就是“真实”，即原原本本描写自然与人生。两者日语都用“まこと”来表达。乃至近世、近代之初小说的写实论，比如本居宣长提倡文学的本质是道人情，追求人之性、人之情和人之心的自然性和真实性，即从求“真”出发，同时主张将文学从儒佛的劝善惩恶文学观的束缚中解放出来。坪内逍遥提倡的“朴素的写实主义”也基本上继承和发展了这一论点，他强调“小说的主脑是人情，次之是世态风俗”，即主张文学追求真实和发挥社会功能的作用，同时又主张描写的“迫真”和“没理想”，排除劝善惩恶的功利主义文学观。

其四，从文学创作来说，日本古代的物语、和歌、日记、随笔等文学模式，或以个人感情为动因，或以反省自己为动因，无论是反

映朴素的感情世界，还是表现自然的内观世界，都是与“真实”的文学意识相通的。就以日记文学为例，大多以自己的生活体验为主，在内容上以真事、真言和真情为中心。在表现上则重写实，既写外面的真实，也写内面反省的真实。日本自然主义者普遍如实地记录自己的生活特别是感情生活的体验，无保留地暴露自己的阴暗面并进行内省，这并非全然与古代上述文学模式所表现的自然真实无缘的。而且可以肯定地说，日本自然主义最忠实地继承了古代日记文学的表现人生的“真相”的传统，自然主义文学本身就具有强烈的私小说的倾向。

除以上内与外的文学因素外，还有社会文化因素，也影响着日本自然主义的发展，必然引发私小说的生成。如上所述，由于明治维新资产阶级的不彻底性，日本社会并没有像西方资产阶级那样建立起成熟的市民社会，以及完成支撑市民社会的自由经济和个人主义思想，日本近代的自我是闭锁在天皇制结构和封建的家族制之内，个人与社会处在极度孤立和隔离的状态。在这种状态下，作家想像力的自由受到极大约束，很难在与社会的对立关系中自由地展开自己的文学翅膀。相反，自我闭锁，沉溺在个人的日常性生活、心理和心境中，追求和实现纯粹的艺术性。也就是说，由于这种社会文化背景，近代日本文学形成自我疏离社会、胶着个人的、“私”(わたし)的领域的倾向。具体说，这种倾向，通过自白式地表现自我破灭的私生活来显示作品强烈的真实性。

因此可以说，日本自然主义在内与外的历史与文化的联系中，尤其在与本国古代日记文学精神的联系中，直接诱发了日本私小说的诞生。

据小田切秀雄考证：“私小说”这个名称是中村武罗夫和久米

正雄在1921年一次《新潮》杂志举办的座谈会上最初使用的。[①]此后文坛展开私小说论，私小说作为文学观念上的问题正式被认同，并且加以理念化。

私小说就是遵循自然主义的创作原则，脱离时代背景和社会生活，孤立地描写个人身边琐事和心理活动，特别是表白自己的矛盾和丑恶，把自我直截了当地暴露出来，而不重视虚构和想像，缺少创造性。但有些私小说虽然写了狭隘的生活实感，却也有许多地方表现了自己的爱憎、同情与判断，并非完全按照自然主义理论的框框发展。但当时几乎所有自然主义作家都写私小说，可以说，私小说支撑着日本自然主义文学的存在。

加藤周一就自然主义与私小说的关系，以及与传统文学的关系，作了这样一段论述："一般地说，这种立场与'人的真实'的内容，以及自然主义的小说家们所描写的世界的内容，别无二致。在那里有私的日常空间的无数的琐事，而没有使那整个空间纳入秩序的指导性原理和中心的观念，相反却有顺应各种局面而运动着的敏锐的观察和实际的考虑。这就是包括白鸟、藤村以及他们以后的许多留心作私小说的'忠实地'记录的所谓'私小说'作家的共同特征。这种特征的起源，可以远溯日本文学史的任何地方"，"所谓自然主义小说家自以为他们同德川时代的小说诀别，描写了'人的真实'的时候，却最深刻地代表了日本的文艺传统"[②]。从这个意义上说，日本近代文学，通过自然主义文学而进入一个消化西方文学创作方法的阶段，为日本近代文学和洋学结合提供了新的经验。

20世纪二三十年代，私小说在日本文坛占据统治地位，并且保持其持续力，至今仍是日本纯文学的主体。一些现实主义作家和无产阶级作家也运用私小说的形式。战后的私小说由于受到社会

① 小田切秀雄：《私小说·心境小说》，讲座《日本文学史》(第12卷)，第31页，岩波书店，1958年版。
② 加藤周一：《日本文学史序说》(中译本)，第338页，开明出版社，1995年版。

变革的冲击，现实社会运动的影响，也开始打破旧的传统，虽然保持私小说的表现形式，但内容有所变革，笔触所及，从个人生活到社会生活，往往通过个人的生活经历，来抒发对社会和时代的看法，使私小说也包容了一定的社会内容。这说明私小说这个形式运用得当，也并非全无可取，不能一概否定。一些日本文学史家认为日本自然主义文学确立了日本近代文学、特别是纯文学，建立起日本近代散文的精神，这是不无道理的。

第五节　对自然主义的批判

自然主义文学兴起的同时，出现了反对自然主义的风潮，形成自然主义与反自然主义的对立和论争。其中围绕"自然主义价值论"的论争，是最重要的、规模最大的一次论争。这次论争是反自然主义论者后藤宙外发表了《自然主义比较论》(1908)和樋口龙峡发表了《自然主义论》(1908)之后，岛村抱月作出反应而发表了《自然主义的价值》(1908)，以此为导火线，引发了以岛村抱月、长谷川天溪、片上天弦等为一方，以后藤宙外、樋口龙峡、川合贞一、田中王堂等为另一方，展开自然主义与反自然主义之间最大规模的论战。这次论战被反自然主义者形容为"自然主义论者受到四面八方射去的非难攻击的箭，陷入了狼狈苦战、破绽纵横的穷境"①。

后藤宙外的《自然主义比较论》批评田山花袋、长谷川天溪虽自称无目的、无理想，但他们常提倡打破旧道德、旧习惯，确立个性，这就是为贯彻文艺上的目的而努力，这里就潜在一种理想。批评岩野泡鸣排斥理想，但不是无目的，他是有目的的，是以悲痛苦

---

① 后藤宙外：《自然主义比较论》，《现代文学论大系》(2)，第135页，河出书房，1953年版。

恼作为终极的目的；还批评岩野泡鸣将破坏的主观看作自然，主张直接描写刹那的盲动力，是偏于且执着于主观的色彩。批评岛村抱月是立足于善因善果论而产生对既成社会的不满和不平，内观心性，以为那里先天地存在难除的缺陷、矛盾、苦闷的斑痕。虽说这好像是暴露现实及修饰现实必然感到的悲哀，但也是从隐蔽社会整体的实际观察而得来的结论。同时批评这是偏于所谓灵、过分看重思想的弊端带来的变态现象。最后还批评片上天弦关于自然主义文学要表现苦闷的现实生活真相的论点，是见现实的表面而不见现实的暴露，从根本上说，存在自杀的大矛盾。

樋口龙峡在《自然主义论》(1908)一文中，就自然主义的历史意义、理论意义及其价值指出四点：

第一，反映了混乱、动摇、烦闷的近代思想。日本自然主义介于新旧两种信仰、新旧道德和新旧思想之间，这是近代思想界的无解决的现状。他们的议论因人而异，尽管其观点支离破碎，而在描写这种近代的烦闷和无解决的人生方面却是相契合的。同样作为研究人生的文艺，其思想问题是相通的。

第二，反映了怀疑的思想。他们追求新道德、尼采的本能主义倾向，但并未确立其新道德而彷徨于对旧道德的反抗甚或无视道德的境界。其结果形成怀疑的思想，排斥一切传统的理想而陷入消极的状态。自然主义的无视技巧，排斥理想的思想，与这种倾向是相通的。这是近代思想界的一大暗潮的反映。

第三，反映了科学的思想。他们面对破坏旧信仰、旧理想的物质科学成果，对善和美的理想，科学的真实，也不得不以科学的精神的真伪观念来应付。自然主义以现实作真相，以描写人生的现实作文艺的理想，实际上就是将自然科学的精神直接运用到文艺上。

第四，反映了自我实现的思想。近代个人主义一时勃兴，与国家主义和社会主义反目。他们为了确立新道德的理想，就要求小我与大我的融合统一，这是建立在近代科学产物的进化论思想上的。

自然主义在自然事象找出情的生命的倾向，其根底也是基于自我实现的这种新思想。

樋口龙峡在肯定自然主义的意义和价值的同时，也指出其存在的四个弱点：一是在理论上无视技巧、排斥理想，就会完全舍弃技巧，产生现实即真和善即美之间的真理想的矛盾，而只注目于人生官能的肉欲方面；二是以一切现实直接作真相，而不甄别现实中的自然与不自然，以及真与伪，以知性所觅的真的理想，要求属于情的范围的文艺；三是曲解自我，陷入情即我的偏见，承认人生的情的生命，而无视其他方面；四是其作品平凡、无趣味，乃至写怪癖的性格，标榜自然却不自然。

岛村抱月发表《自然主义的价值》一文，就文坛对自然主义有无意义和价值的质疑作了回答，强调：(一)自然主义所指的主客观是审美上的概念，即假定知性的现象(含判断)是客观，情意现象是主观。客观在人的意识内生起，主观的情意就呈现反应作用，从普通的种种情绪，如同情或反感而达到美的情绪，最终提升为美的情趣的境地。(二)自然主义所排斥的是抒情的、情绪的主观，因为它们打破或遮蔽自然的真。而情趣的主观则无念无想，排主观、排技巧地描写自然。(三)自然主义强调："真"是以现实为本，要穿入现实的内容，才可以发现人生的真相。因此了解人生的世相，不存在社会问题、科学和现实的内容。(四)自然主义认为快乐和实际的意义作为美的成分进入文艺，以充实现实而展开为目的，肉欲也是现实的一部分，描写真的现实是必需的。同时，他批评将自然主义视作只以描写兽性，尤其是男女间的兽性为主旨，以及将自然主义视同于道德的本能满足主义，是反自然主义论中的两大谬见。

文章一发表，后藤宙外立即在《自然主义的无特色》(1908)一文中批评道：这是"将我国现代自然派杂芜的思想，悉数包含在自己的药笼中。将它总括在一系统之下，企图给予确实的组织，这就是此论文的旨趣"。樋口龙峡的《醒悟的自然主义》(1908)从学问式

的角度，分析了抱月以美学为中心的抒情、情绪、情趣三阶段。川合贞一对此从评论的角度补充，他的《自然主义》(1908)对抱月的自然主义论提出许多质疑，但集中在抱月的目的论和内容论上，批评抱月主张大胆暴露隐蔽的一面，这是不能接触真实的全部人生。因为如同隐蔽的一面是现实一样，显露的一面也是现实。因此，真实的人生不是存在于自然、物质、现实对文明、精神、理想这样的两极，而是存在于其间，即存在于两者相交的地方。

田中王堂的《论我国的自然主义》(1908)，就有关抱月的客观描写、真与美、暴露现实、自然主义与新道德的关系等四个问题进行批判。首先，王堂认为"纯客观观察"和"纯自然描写"是不可能的，因而他反对抱月主张的"感情最初是主观的，后来发展而客观化"以及"感情进入第三境(审美的同情——引者注)才能成为艺术的对象"的论点；其次，批评抱月所说自然主义的动机"不是在道德(广义的)上，而是在文艺上"，以及真与美关系的论点，认为"人的活动，是由以真为目的的科学、以善为目的的道德和以美为目的的艺术三方面而成立的"，因此人的生活"要符合客观的法则和充实主观的满足两个条件"，也就是说，"真只是以符合客观的条件为目的，美只是以充实主观的满足为目的，善居其中间"，因此"真是科学阶段的美，美是艺术阶段的真，善也不是不可以勉强说是道德阶段的真，又是美。但是，真不能直接成善，善不能直接成美"。最后，是批判有关抱月的"暴露现实"问题的论点。这是田中王堂反论最重要的一点，也是自然主义与反自然主义之间论争的焦点。王堂认为"自然主义者梦想的暴露现实只不过是一大迷信罢了。现实虽有老朽，但决不会让隐蔽；现实虽要改造，但决不会让暴露"；同时指出，抱月的所谓"暴露现实"，可以理解为他相信自然主义的极致，是存在于暴露现实一事。自然主义据此就无条件地将无解决仅是原原本本地观察现实作为其极致，因而他反对理想，发挥现实，就只不过为了暴露所有事象。但是，作为实际行动的方针，他在破坏

所有既成物，还原于出发点的时候，又不甘于长期陷入消极寂灭的境界，所以他不面对积极建设的行为就不能安心。作为艺术上的自然主义，即使破坏所有既成物还原于出发点，也只是以观照现实为满足。

抱月接着发表了题为《艺术和现实生活之间划一线》(1908)和《代序论人生观上的自然主义》(1909)的文章进行反批评。前者着重回答关于现实生活与艺术，即人生为何需要艺术的问题。后者作为上述论争的总结，但没有说明他所论的人生观与自然主义的关系，以及这种人生观对自然主义文艺的要求。于是安倍能成写了《读近代文艺的研究》(1909)，就自然主义的人生观与文艺观的关系问题，与之展开学问式的批评。抱月写了《怀疑和告白》(1909)，含有对安倍批评的反批评的意味。安倍又写了《作为自己的问题来看待的自然主义思想》(1910)反辩。

此后，自然主义与反自然主义的论争，不仅限于艺术上的主张，而且扩大到人生观的问题。其中包括个人主义对家族主义、哲学与艺术的关系等问题。这些问题先在长谷川天溪与夏目漱石之间，后在片上天弦与安倍能成之间展开。

夏目漱石与自然主义的论争，是由他为高浜虚子的《鸡头》所作的序文(1908)中不赞成按西方的文学分类法而引起的。漱石反对将小说分为倾向小说、理想小说、浪漫派小说、写实派小说、自然派小说等，而主张将小说分为余裕与非余裕两种。而且他解释在等待观察、品味此等的余裕时才产生事件，才形成对事件的情绪，这些依然是人生，是活脱脱的人生。因而由此等余裕而产生的材料都可以成为小说。它有描写的价值，也有阅读的价值。他认为高滨虚子的小说，就是有余裕的产物。这是早期的夏目漱石被称为余裕派的由来。

漱石文章发表之后，长谷川天溪著文《所谓余裕派小说的价值》(1908)对之提出质疑或批评：第一，余裕和非余裕的区别根据

什么划分?换言之,是主观地区别,即以作者的心态为本来区别呢,还是客观地区别,即根据作品所显现的材料来区别?漱石氏的议论似乎是跨主客两面。第二,以自然主义的态度来辨明,自然主义者立于旁观者的地位,现实世界、生死问题、生活问题等都会在其眼中映现出来,明白其问题的种种样相,将善恶美丑正邪都无巨细地映现在心镜上,就有绰绰的余裕来处理。然而,自然主义者是无虚构、无捏造、无修饰地表现其状态,难道其胸中不是有余裕客观地、即原原本本地观察其问题吗?第三,依吾辈的管见,作家胸中多余裕就可以创作出令人紧张的小说,配电所提小鼠的小伙计也可以成为自然主义很好的材料。这一派的人可以从纵横左右来观察这个小伙计,这正是有余裕,正是立于旁观者的地位才能出色地描写。理想派指责自然派使用这种无意义的材料,这就证明其胸中无余裕。自然派活用理想派舍弃的材料,就是有余裕的。第四,通过这样解剖来看,余裕小说是极其暧昧的。无论从材料上还是从作家的态度上来看,余裕小说是何种类是不明确的。天溪在文章中以不同的人生观照的态度,来否定漱石的论点,并宣言余裕派是无价值的。

最后一次对自然主义的批判是在天溪的《无解决与解决》(1907)、《现实主义诸相》(1908)二文发表之后展开的,并将批判自然主义推向高潮。

天溪在《无解决与解决》一文中主要从论述艺术家的态度出发,解释"吾人虽是怀疑派、虚无主义的,但必定承认现实这个不可动摇的事实。以这个现实作为出发点时,分两条途径,一是无解决之道,另一是解决之道。对于纷繁的现实界不能下任何理想的判断,即不能付诸解决,眺望原原本本的东西,这就是自然主义,至此就是艺术的范围",但却又说"我等乃是日本国民,在行为上要表现出只契合日本的真理"。他在《现实主义的诸相》中主张要反对理想主义,重视现实的教育——以国家的现实为本位即日本主义和国

家主义的教育，之后，继续对他的“无解决论”作了补充，说：“我曾以《无解决与解决》为题，论及在保守无解决状态、描写现实的地方，就会产生艺术。从另一角度来说，与采取现实主义来创作艺术是无异的。吾人之经验，是不能超越吾等眼前的现实世界。因此描写这个国家产生的现实，作为必然的结果，就是必须显示出日本的性质吧。然而在今日的作品中，多为从西方借助思想和结构而记入日本人的姓名的东西，这是一种理想的文艺，是远离现实之物。”最后他强调：“自然派的文艺是将重点放在现实，作为当然的结果，它必须成为国民性的表现。”也就是他所称的“自我扩充”的表现。

这两篇文章充分反映了后期自然主义的观点，即并非反对一切理想，他们所反对的只是因袭的理想，而积极主张国家主义的理想作为“现实”是应该容许甚至应该肯定的。实际上他们已将个人从属于国家，认为国家是个人的扩大，因而彼此没有利害的矛盾，道德乃至理想与其根底的国家和社会组织全然分不开。这篇文章发表后，这些论点立即受到《早稻田文学》的批判，但当时没有深入下去，及至稍后才由鱼住折芦、石川啄木等进行再批判。

此前，片山孤村写了《论抛弃自然主义》(1910)，宣告“自然主义也早已走进了死胡同”。首先，他指出日本自然主义作为历史的概念，它“是由种种杂多思想和情绪混合而成，只不过是排旧求新运动的总称。即所谓破坏旧文艺的运动”。其次，他认为作为审美概念的自然主义有一半的真理，因为艺术以真和现实为基础，但它不是艺术的全部。换句话说，自然虽是艺术的出发点，但不是目的和理想，而自然主义将它作为艺术的目的和理想，并同手段混淆，全然是一种谬误。再次，批评日本自然派作家、评论家对自然主义的态度是不认真的，连左拉的《实验小说论》、《自然派的小说家》都没有读过，缺乏有关欧洲自然派的作品及评论的知识，没有像西方自然主义大师那种对真与现实的狂热精神，对西方自然主义明显采取一种妥协的态度。因此日本自然主义无论在理论上还是在创

作上都处在未成熟的状态。作者最后说，新与旧只是相对的概念，即使抛弃自然主义，求新的主义，发明诸如心理主义、叙情主义、象征主义、新浪漫主义等几百种主义，从中也没有创造出不朽的作品。西方自然派的作品中堪称杰作的，不一定都是彻底地实行自然主义的。因此他说："不朽的作品是理想的文艺，即象征的文艺(Symbolische Kunst)，不是象征主义的文艺(Symbolistische Kunst)，是尽可能深地扎根于现实、尽可能高地耸立在理想之中的文艺。"

鱼住折芦在《自然主义作为自己主张的思想》(1910)一文中承认自然主义虽有自暴的颓废倾向，但其强烈的自我主张意志还是含有消极形式的反抗精神。不过，他一旦与日本二千年来的国家权威与家族权威结合，就妨碍了个人的独立和发展。因而他批评天溪将自然主义与国家主义结合，只能令人啼笑皆非。

进入 1910 年后，文坛更从宏观的视角批判自然主义，其中最有分量的是石川啄木的《时代闭塞的现状》(1910)，副标题是《强权、纯粹自然主义的最后及明日的考察》，号召向这个时代闭塞的现状宣战，必须抛弃自然主义，将全部精神倾注在明日的考察。

啄木继而论述了后期自然主义的重大教训：一是个人主义屈服于强权的压制，试图使自然主义与国家的观念达成妥协；二是转向追求宗教的欲求，皈依日莲宗，放弃实现自己的主张；三是片面理解自然主义与科学时代的结合，以为一切美的理想都是虚伪的。他并且针对这三点教训，提出今后的任务："我们的理想不是对最早的'善'和'美'的空想。我们严拒一切空想，这里就有唯一的真实——'必要'！实际上这是我们面对未来应探求的一切。如今我们需要最严密地、大胆地、自由地研究'今日'，在其中发现对我们自身的'明日'的必要。必要就是最确实的理想。"

在批判自然主义声中，作为自然主义的理论指导家岛村抱月最后发表了题为《现实主义的分化与新及深》(1911)一文，肯定"自

然派兴起以来，完全确立了与旧权相对的新权的自由。因而也铺平了艺术应该真正接触现实的人生的大道"；同时，文章分析了当时新人自由竞争的现象和田山花袋、岛崎藤村、正宗白鸟、德田秋声、永井荷风等争夺霸权的局面，显示了企图再次打破此固定状态的努力和希望，然后指出："自然主义、现实主义处在新的分化之途。这种艺术正努力更真更深地闯进现实的内里。就两三年来的文学来说，优秀的作品不出现实主义的范畴之外，同时在文学模式上也已经明显地出现分化的迹象。"最后他表示"在这个意义上说，我等希望新的现实的文学，从原有的诸家也从未来的诸家中诞生。特别是新的天才的出现，应给其自由之路和机会"。这篇文章，是自然主义与反自然主义论争结束的声明。

这场围绕自然主义与反自然主义的论争规模之大、参加人数之众、涉及问题之广、历时之久，没有任何一次文学论争可与之匹敌。可以说，在日本近代文学史上是空前绝后的。同时，通过这些论争，不仅将文学上的技术问题、表现问题的探讨推向深广的层面，而且将文学作为多学科的合成体来综合考察，也就更加扩大了思想的视野，对于显得贫弱的近代日本文学理论的提升，无疑起了某种促进作用。

1908年至1909年日本自然主义发展到高峰之后开始回落，自然主义作为一个文学流派或文学运动，其影响力已经大大减弱，作为理想或主张由初期的反抗的、批判的主动精神转向萎靡沉滞的受动状态，其积极声音也不复存在。自然主义不仅在创作方面，而且在理论活动方面也逐渐走向衰颓。岛村抱月发表《现实主义的分化与新及深》后，沉默无声。其他自然主义的评论家如长谷川天溪渡洋远离了论坛。片上天弦、相马御风产生动摇，他们的评论活动也走向低谷。自然主义的据点《早稻田文学》、《文章世界》、《新潮》相继失去了原先的自然主义色彩，顺应新的潮流而改变基调。以1912年为界，文坛出现大分化，打破了自然主义的一统局面，走

向多样化。一方面夏目漱石开辟了批判现实主义的新风；另一方面以永井荷风为首的一批作家兴起新浪漫主义文学，结集在《白桦》的一批新作家则发起理想主义文学运动，不久随之兴起的以《新思潮》为代表的新现实主义文学，分别扮演着反自然主义的角色，开拓了新的文学空间。

自然主义作为一个时代的文学于 1920 年终结。

第二章
反自然主义的三派鼎立时代

第一节 三派形成的文化背景

明治时期到大正时期，是激荡与平和、闭塞与明朗对立存在的历史。1905年日本在日俄战争中获胜后，1910年开始吞并朝鲜，并将势力伸进我国东北地区。日本凭着扩张和侵略，国力大振，开始跻身于资本主义列强之林。1914年第一次世界大战爆发，列强在华的势力暂时后退，日本趁机扩大在中国的权益，给日本经济带来飞速的发展机会，建立了一定的物质基础，把日本暂时从日俄战争后的深刻矛盾中解救出来，被认为"大正新时代的天佑。"① 第一次世界大战爆发前的1913年，以群众拥宪运动为契机，日本人民开展大正民主运动——这是要求民主改革的运动。由于运动势头迅猛，当时的桂太郎内阁妄图组织力量加以抑制和阻止，但无济于事。由于群众包围议会，迫使内阁总辞职，历史上第一次由群众力量推翻内阁，所以史称"大正政变"。新成立的大限重信内阁答应保证尊重民意和言论。于是1914年吉野作造主张"由民众的势力来解决时局问题"，1916年本间久雄提倡"民众艺术论"，不仅在社会上，而且在文学上出现了自由主义、民主主义的机运。加上1917年

① 转引自市古贞次等编：《日本文学全史》(近代)，第338页，学灯社，1979年版。

俄国革命成功的影响，社会主义思想的传播更为广泛，大正民主主义更进一步得到普及，国民的自觉意识空前高涨，此时世界理想主义、人格主义思潮乘势汹涌而入。

形势的另一面，日俄战争后，日本国内经济危机加深，劳资纠纷达到历史的高峰，工人罢工斗争方兴未艾。斗争风潮涉及农村，农民开展大规模的减租运动。以工农运动为背景，无政府主义者错误估计形势，号召工人"直接行动"，"推翻天皇"。当局以他们图谋"暗杀"天皇为借口，于明治末期制造了幸德秋水等的"大逆事件"(1910—1911)，残酷镇压工农运动和进步民主力量。一战前虽然出现短暂的大正民主时期，大战带来了好景，但由于"大正民主"并非国家体制的民主化，而只是在帝国宪法的框架内实行某些政策上的民主，因而 1918 年大战结束后，日本在国际上与英美争夺远东势力范围的矛盾深化，海外殖民地人民反对日本帝国主义的抗争日益炽烈，在国内随着资本主义危机爆发，物价暴涨，劳动人民生活迅速恶化。大战结束当年的夏天，从农村到城市发生了"抢米暴动"，城市工人以足尾铜矿大罢工为导火线转入暴动，当局甚至动用军队进行镇压，实行天皇制法西斯主义。当时的寺内首相也承认："由于民众生活非常困难，资本家和工人间的隔阂越来越深，国民的思想在外国影响下，正在发生不合于国情的变化，应予警惕。"数月后，新组阁的原敬首相也感叹："民众不知何时感染了外国的空气，社会主义的传播现在已使我们处于无可奈何的形势之下。"

在文学上，日本经历了明治初期的欧化运动。在日俄战争之后，一方面继续引进西方的文化与风习，陶醉在西欧现代文明的幻想之中，一方面转而对本国和本国文化传统狂信，高扬国粹主义精神。在这种情况下，近代文学丧失了初步确立的主体性，也削弱了批判精神。作家对现实和人生抱消极态度，逃避社会与政治，走向自我封闭的道路，一味追怀过去和沉溺于唯美之中，以寻求文学的自由。当这种欲望遭到压抑之后，就转向颓唐主义。所以后期浪漫

主义者高山樗牛提出“所谓幸福，就是本能的满足，人性的自然要求，满足这种要求就是美的生活”。(《论美的生活》)这种对本能和性欲的绝对强调，就是对超道德和知性的美的享乐的绝对肯定，可以说这已经具备了新浪漫主义唯美要素的一面。同时，自然主义贯穿了“无理想、无目的、无解决”的文学主张，一味强调绝对忠于自我，脱离社会和现实生活而沉浸在自我的本能满足之中，自然地助长无意义的享乐生活。

石川啄木所提出的必须抛弃的自然主义到了这个时期，已经丧失其前期暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我和肉欲，失去了初期反封建传统、追求自我个性解放的性格，他们的初衷是欲求克服人生苦恼，最后变成制造人生苦恼。这种风潮作为主流，并成为统治文坛的一种压力而存在，成为促进反自然主义文学思潮发生的直接契机。

当时的文坛，以夏目漱石为代表的余裕派，以森鸥外为代表的浪漫派，以及以永井荷风为代表的新浪漫主义也在这样的后期浪漫主义、自然主义的延长线上应运而生，成为反自然主义文学流派。与此同时，一批欲图冲破“闭塞时代”空气的青年，又并不满足于后期自然主义和新浪漫主义在人生观上的虚无主义、文艺观上的艺术至上主义和对社会态度的非政治倾向，自觉接受了夏目漱石、国木田独步、二叶亭四迷和岛崎藤村的影响。这时候，西方文化进一步涌入日本，传播甚广。在哲学领域，接受西方哲学的影响，出现了西田几太郎的《善的研究》(1911)所主张的“纯粹经验”到“绝对自由的意志”，也即“是指所谓理想”与“精神的扩大”的论点，以及和辻哲郎、安倍能成、小宫丰雄等人所提倡的文化主义和人格主义。在文学艺术方面，托尔斯泰、歌德、惠特曼、尼采、柏格森、梅特林克、泰戈尔、李普斯等的著作，以及塞尚、凡·高、罗丹等的画作广为流传，传播了西方自由主义、个人主义和人道主义的思想和艺术精神等等，这也为新的理想主义文学和新的写实主义的诞生，以

抗衡和取代自然主义文学作好了精神准备。

于是，一批青年作家便举起反自然主义的旗帜，于 1910 年和 1914 年先后掀起白桦派的新理想主义和新思潮派的新现实主义文学运动。但是，两者反对自然主义的出发点不同，是向着两个方向推进的。白桦派与自然主义的“无理想”相对，主张恢复理想，故称理想主义。新思潮派则与自然主义的“无技巧”相对，主张复活技巧，故又称技巧主义。也就是说，他们从不同角度批判自然主义的无理性、无技巧性和无社会性，对自然主义特有的缺陷进行正当的冲击，成为大正文学的两支主要潮流，白桦派与新思潮派及新浪漫主义一起，迎来了近代文学史上三派鼎立的时代。

第二节　新浪漫派

新浪漫主义的兴起，以上田敏翻译诗集《海潮音》译介西方高踏派的诗，及介绍象征派的理论作为开端。1907 年 1 月在森鸥外的支持下，由上田敏等人创刊《昴星》杂志，其周围集结了一批青年作家、诗人，如吉井勇、木下杢太郎、北原白秋、长田干彦等，并且获得了浪漫派诗人与谢野铁干、与谢野晶子和象征派蒲原有明、薄田泣堇等的后援。《昴星》的创立标志着日本新浪漫主义文学的诞生。翌年，创刊了永井荷风主持的《三田文学》，同人有剧作家久保田万太郎以及水上泷太郎、室生犀星、佐藤春夫、堀口大学等；谷崎润一郎主持第二次《新思潮》，石井柏亭创办美术杂志《方寸》，小山内薰创立“自由剧场”，燃起了创造唯美文艺的热情，为新浪漫主义文学增添了气势。

新浪漫主义是作为反自然主义文学的一环而兴起的。他们一方面对自然主义偏重客观主义、平板单调的物质世界和重视真甚于美的做法持怀疑、不满和反对的态度，认为这样会压抑人的自然

欲望，失去美和人性，主张保持敏锐的感觉和神经，偏重精神主义，重美甚于真，甚于善。另一方面，他们又是自然主义人性的自觉、官能的享乐和本能的感性等方面的延续，与自然主义有较深的血缘关系。从 1910 年至 1913 年，新浪漫主义文学发展到巅峰，成为日本文学的主流之一。

日本新浪漫主义不像自然主义那样建立起自己完整的理论体系，他们的文学主张，大多散见于其作品中，是通过小说的主人公来加以表述的。较有代表性的论点主要反映在上田敏的《旋涡》、永井荷风的《冷笑》、《欢乐》和谷崎润一郎的《异端者的悲哀》等作品上，大致可归纳为以下几种论点：(一)主张“第一是艺术，第二是生活”，认为文学应该游离生活现实，追求超然于现实生活的所谓纯粹的美，以创造独自的艺术世界。同时，还主张文学应该排斥思想和精神，不应服务于任何目的和带有任何功利的目的，从而超越人生与自然，超越美以外的一切价值，即将人生与自然的价值放在官能美的享受上，以追求独自的美的创造作为其艺术的至高无上的目的。(二)主张唯美的属性就是享乐主义，文学应该以享乐为目的，并从这种美的享乐中寻找生的意义。(三)强调生活就在于玩味、艺术也在于玩味的绝对官能主义，以官能的开放来改变一切价值观念。认为艺术之美的首要要素不是存在于思想、感情之中，而将思想、感情超越时空限制，以求得最彻底的享乐，这就是艺术的美。(四)追求所谓真正的自我，以为享乐主义的精神主体，就是本能的自我，因而将自我看作是集中快乐感觉的实体而主张尊重个人主义和人性的自然。(五)尊重西方异国情调，憧憬西方的风习，同时又追求都会情调、江户情调。

在上述文学主张之下，日本新浪漫派积极开展创作活动。新浪漫主义文学具有以下几个特点：

第一，具有反社会、反道德的批评性。首先是对明治社会官僚专制表示不满，特别是以大逆事件为契机，新浪漫派以一种戏作的

态度，发泄了他们深深埋藏在内心的慨叹和义愤。大石诚之助暗杀绝对主义的象征——明治天皇——未遂而被处极刑之后，佐藤春夫所写的诗《愚者之死》用讥讽的语言批评了专制统治；永井荷风在《烟火》中也表露自己对大逆事件未能像左拉对德雷福斯事件那样表示愤慨而感到惭愧；木下杢太郎的剧本《和泉屋染物店》也直接触及大逆事件后时代的沉闷空气和正义的问题。

当然，日本唯美文学的批判性更多地表现在对明治文明的批评上。他们认为"明治时代是天真而滑稽的虚伪时代"，对明治社会肤浅的近代化，尤其是对徒有其表地模仿西方文化的倾向表示了极大的嫌恶，并不时报以冷笑。这反映出都市知识分子面对时代嬗变所带来的现实问题，表示了极大的关注和内心的不安。永井荷风的《欢乐》、《冷笑》等就明显地具有这一特征。

第二，面向怪异的世界，追求价值颠倒的快乐。他们的多数作品是从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。所以他们对"丑恶"的东西怀有极其浓厚的兴趣，而且是以女性作为美与丑的体现者。永井的许多作品都是描写花柳界，描写艺妓、娼妓等卑贱的下层女子的丑与美，就是例证。

第三，排斥写实，耽于感觉、幻想和人工技巧。新浪漫主义沉溺于空想、感觉和人工技巧之中，而排斥写实、思想和自然感情，并且追求幻想中的真实和人工美的形式结合。这一特征在新浪漫主义的诗歌中表现得尤为突出，他们不是借助具体的表现，而是通过造作的咏叹创造一种艺术氛围，在抽象的观念性、主观性中，捕捉纯粹的情绪。也就是说，注意主情的世界，具有很强的情绪式的性格。新浪漫主义小说则大多是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好奇，追求肉体恐怖中产生的神秘的幽玄，而逐渐导向自我陶醉。

第四，追求情趣性和情调性，怀古的情绪非常强烈，将异国情

趣与江户情调相融合，是新浪漫派区别于西方唯美派的一个明显标志。他们的唯美根底是西欧的现代情趣与江户传统情调的交织而产生的美的情绪。他们的作品大多宣扬通过认识自由的美的关系而达到人性解放。在性解放上多少也受到西方世纪末颓废思想的影响，但江户时代本居宣长所宣扬的“人命即天理”，“不必从圣人之道”而“自躬享乐”(《直毗灵》)的精神混合，与江户川柳式的戏噱和好色的审美意识结合，虽然放荡却并不龌龊，卑粗却并不鄙俗。也就是遵从“乐而不淫”的原则，对快乐的追求限定在一定界限之内，经过艺术的磨练而成为官能美或感性美。所以他们多是以恋爱和官能的享乐作为其创作目的。

永井荷风、谷崎润一郎是日本新浪漫主义小说的两根有力支柱，在新浪漫派文学中占据着举足轻重的地位。

永井荷风(1879—1959)最早是作为日本传播自然主义的先驱者而正式走上文坛的。他通过森鸥外、上田敏翻译的西方文学论和作品，开始热心于西方文学，为左拉的作品所牵动。他的《野心》(1902)、《地狱之花》(1902)和《梦之女》(1903)就是受左拉自然主义影响的产物，其中最具典型性的《地狱之花》描写主人公女教师园子受儒教道德的束缚，拒绝一男人的诱惑；后来又知道一个发誓终生将爱奉献给神的男人与富豪夫人私通；园子本人又遭校长水泽的暴力侵犯，成为男人性欲的牺牲品，她受到多重屈辱，最后决心不为人间的道德与贞操所苦恼，像动物般自由自在地生活。

荷风留美、法近五年，促进了自我觉醒，以实现个人主义为目的，同时，在海外孤独而放荡的生活为他的创作积累了这方面的生活体验。回国后的 1908 年发表了《美国故事》，翌年，连续发表了《冷笑》、《欢乐》、《法国故事》、《新归国者日记》、《隅田川》、《放荡》和剧本《异乡之愁》等一系列作品，这是荷风最多产的一年，他的创作风格也有了新的转变。这时期的作品竭力渲染在享乐的世界中寻找美，还以静观的目光来审视明治时代妨碍这种美的创造的现

代文明的伪善和社会的俗恶，并对此鄙视和嘲笑，或者不同程度地流露出对明治社会的反感，更多的是偏重世态风俗方面。尤其是《放荡》和《异乡之愁》，通过异国放荡生活的欢乐与悲愁，来讽刺和嘲笑日本近代文明的肤浅性和虚伪性，批评"日本扼杀人的感情的实情"。1910年他创刊并主持的《三田文学》代表唯美享乐的倾向，荷风作为新浪漫主义的先驱而活跃在文坛第一线。

《三田文学》创刊同年5月发生所谓"大逆事件"，政治权力进一步推行专制主义。荷风深感当局忌讳西方文化思想，声言"要舍弃主张的艺术而走向趣味的艺术"。(《文具盒里的秃笔》）这成为荷风有意识地改变自己的创作方向——追求江户情趣的一个重要的外在原因。他的这一思想，在写《隅田川》(1909)时就已初露端倪。正如作者在《隅田川》(第五版)序中所说的："这篇小说又是不断追求荒芜美的作者难以抑制的主观倾向，通过隅田川的风景让其抒情诗的本能外发而寻求象征的、理想的、内面的艺术。"

继《隅田川》之后，荷风发表了文学翻译史上与上田敏的译诗集《海潮音》具有同样重要地位的法国象征派译诗集《珊瑚集》(1913)和随笔集《矮齿木屐》(1915)，并且在小说创作方面开始将他的视线转向花柳界，他写的《新桥夜话》(1912)、《妾宅》(1912)、《散柳窗夕霞》(1913)等都是以花柳巷的生活作为主题，以再现江户情调为目的的风俗小说。

从这时候起，他发表了几部长篇小说，其中《比本领》(1916)、《五叶箬》(1918)是中期的代表作。前者以艺妓驹子和菊千代、君龙两个艺妓比本领抢客为主线而展开故事情节，驹子的客人吉冈老爷被菊千代抢走，她的情人濑川被君龙的金钱夺去，她在肉体和金钱的"比本领"中失败了。驹子准备离开烦嚣的都会避到乡间去。这时吴山的当艺妓馆老板的妻子猝死，吴山就让驹子接手经营这艺妓馆，她如梦初醒，心中充满了喜悦与悲哀。作者借此揭示花柳界人情的表里和心理的机微，立体式地反映了这个特殊社会一角物

欲横流的世相和艺妓命运的悲哀。后者描写平庸的画工鹈崎却成为帝室技艺院的内山海石家的食客，靠所作的拙劣的画落款署其师海石之名出卖，勉强度日。其时，内山家发生了这样一桩意外的事件：知事大须贺与妾所生的女儿蝶子嫁给内山的儿子阿翰，蝶子目睹阿翰放荡不羁的生活，出家逃走。鹈崎发现了蝶子，把她带回内山家，从而意外地博得怕家丑外扬而有损其名誉的知事大须贺的青睐，并意外地受到优裕的物质待遇和招妓的游乐享受。然而，蝶子却从此意外地感染了阿翰的梅毒，最后病逝于医院。作家通过几个“意外”，以冷彻的笔，客观地揭露了上流社会各色人物的色欲、物欲、名誉欲三欲横流的自私、欺瞒和虚伪的腐朽现象，以及下流花柳社会的风俗和生活的表里，进行或讽刺或谐谑的抨击。这两部作品将江户情趣更加艺术化，荷风文学也进入一个崭新的阶段。

荷风在其文学性格愈发受到30年代时势的压抑之下，写了被称为其一生最高杰作的《濹东绮谭》(1937)。小说以第一人称写了“我”——作家大江匡准备写一部题为《失踪》的小说，为了搜集素材，深入玉井的陋巷，在濹东的妓馆与阿雪邂逅，彼此建立了深厚的感情。阿雪虽然不完全了解“我”的身份，猜测“我”是个从事秘密出版事业的人，但她最后却非常认真地爱上了“我”，并想终生委身于“我”。可是，“我”根据自己过去的经验，觉得这样的感情再发展成结合，就会失去恋爱的诗趣。所以当“我”感到阿雪对自己的感情是非常认真的时候，就抱着依依不舍的心情离开了阿雪。这时候，正是夏末初秋之际，“我”作诗吟咏了初霜即将到来时仍挣扎着存活下来的蚊，给故事的结尾留下了余情余韵。作者在书中就发出慨叹：“在堕落的深渊里，也可以大量采集到瑰丽的人情之花和芬芳的泪水之果。”《濹东绮谭》的问世显示了荷风的小说更深层的内涵和在艺术上的更加成熟。荷风之写《濹东绮谭》，与其时的谷崎润一郎之写《细雪》一样，是当时文学界对时局的一种消极反抗的产物。

谷崎润一郎(1886—1965)于1910年大学三年级期间,与小山内薰、后藤末雄、和辻哲郎等发起《新思潮》第二次复刊,并在复刊号上发表了处女作史剧《诞生》和评论夏目漱石的《门》的文章,从此文思一发而不可收,相继发表了短篇小说《文身》(1910)、《麒麟》(1910)、《少年》(1911)、《帮闲》(1911)等。其中值得注目的是《文身》,它描绘文身师清吉"得到了光辉的美女的肌肤,刺入了自己的灵魂"的故事,即文身师倾注了自己的生命,在一个年轻美女的背肌文上蛛蜘图案,翌晨美女入浴,苦痛难忍,清吉却在晨曦的映照下,发现她背肌上的一种妖艳的美,并被自己创造出来的这种绚丽的人工美的魅力所倾倒。这篇作品的特色,一是通过女性受虐待而获得快感;二是在残酷中展现女性的美。它反映了谷崎作为一个新浪漫主义者、唯美主义者,对"恶"的追求是非常彻底的。于是他从此便有了"恶魔主义者"之称。

但他开始苦恼于艺术与人生难能一致,已经感到在自己的艺术世界里不可能实现其文学理念的统一。于是在《为父者》(1916)一文中表示,他一边"肯定和赞美'恶'的力量",一边"不断地受到良心的威吓"。在"这矛盾的两个心争斗"之下,润一郎的《褴褛之光》(1918)所歌颂的就是一个丑陋的女乞丐身上所隐藏的美,就是说女乞丐虽然具有一般乞丐的一切丑恶,然而在丑恶之下另有妙龄女子所共有的那种容貌之娇艳、肌肤之光泽,显示出一种"褴褛之光"的美的魅力。作者以此来宣扬丑恶抑制着美而艳美却要战胜丑恶的主题思想。除上述诸作外,他还相继写出《情窦初开》(1913)、《金色之死》(1914)、《饶太郎》(1914)、《阿艳之死》(1915)、《魔术师》(1917)等。

在这种背景下,他写了自传体小说《异端者的悲哀》(1917),描写作家章三郎对人生绝望之余,对道德也无动于衷,过着放荡不羁的生活,成为一个彻底的利己的享乐主义者。后来他发表一篇以妖艳的恶梦作为素材的甘美而芳烈的恶魔的小说而登上文坛。这个

作家连恋爱也看作是“渴望某种美丽的女人的肉体”，“是官能的快乐而已”，反映了“异端者的悲哀”。

他崇拜西方的唯美思想，在《德探》(1915)中发展到了极限。他历数西方文艺的“直率而宏伟地歌唱人生的悲哀和欢乐”，表示自己“突然受到强烈的崇拜西方热所袭击，感到涌起一种像颤抖似的兴奋”，从而形成这样一种观念：“必须接触西方或依靠同化来开拓自己的艺术。”

然而从1923年发生关东大地震之后，他迁居关西，被古都奈良和京都之美所征服。他从东西方文化比较中进行反思，逐渐地重新认识了东方文化的传统。《各有所好》(1918－1929)、《痴人的爱》(1924－1925)的问世，成为谷崎润一郎诀别恶魔主义和回归古典美的标志。直至晚年，他一直思考着从西方回归东方传统的问题，更集中地关心日本古典的艺能和纯日本的东西。正如他所说的：真正的文学，就是“我所谓的‘寻找心中的故乡的文学’”。(《关于艺能》)从此，他的创作风格发生了很大变化。

润一郎的主要作品大多诞生在这个时期。除《各有所好》、《痴人的爱》之外，还有《卐》(1928－1930)、《吉野葛》(1931)、《盲人物语》(1931)、《刈芦》(1931)、《春琴抄》(1933)等，都充满了传统情调，体现了这种对传统的新的追求。其中《春琴抄》是较具典型意义的名作，写了9岁时双目失明的女琴师春琴，教授比她大四岁的佐助学习三弦琴，春琴怀了孕，人们认为其对象是佐助，春琴予以否认。不久，姿色绝伦的春琴不知何故，面貌猝然变得丑陋了。佐助用针刺瞎了自己的双眼，以保持他所爱慕的春琴的美的形象。之后，佐助双手扶地对春琴说：“师傅，我已经瞎了，一辈子看不见您的脸了。”春琴问道：“佐助，是真的吗？”佐助沉默半晌，感到非常幸福。

这个时期，润一郎开始关注“东方主义”，注意印度诗圣泰戈尔提倡的东方的精神主义和在东西方接合点上的思考。同时对日本

固有的文章，特别是其所具有的含蓄性和余情性，随着西方的近代文学和文体的传入而逐渐消失，表示了遗憾。但另一方面，对西方文化还有割舍不了的联系，对东方文化还没有达到自觉认识的一面，所以他又说，“亚细亚除出了释迦、基督和穆罕默德三教祖之外，似乎没有理由说东方更是精神性的”，“过去的青年随着年龄的增长回归了东方。但现代的青年到了那样年龄的时候，东方情趣已荡然无存”等等。

这种在东西方文化中徘徊的思想状态，在随笔集《阴翳礼赞》(1933)中已经看不见了，而且更热烈地表现出其回归传统的审美意识的愿望。他在文章中首先强调了引进西方文化要加以改造以适应民族传统的重要性；其次他巧妙而详尽地通过从平安朝的物语文学、和歌、室町时代的能乐、镰仓时代的《平家物语》、江户时代的木偶净琉璃、歌舞伎，以及民族乐器三弦等传统文学艺术到日常生活的种种所陶冶出来的审美情趣，与西方文学艺术及日常生活的种种相比较，强调了日本民族审美的独特性，并礼赞阴翳、礼赞崇高肉体和礼赞日本风情。

谷崎润一郎回归传统产生的直接成果，就是将日本古典名著《源氏物语》译成现代语以及长篇小说《细雪》(1943－1948)的诞生。《细雪》一改作者过去专事描写异常的爱、变态的爱而探求理想的爱，并一改过去创造幻象的技法而采取写实的手法，主要探索上流中产阶级家庭四姐妹生活在汹涌的时代波澜中的懊恼与悲哀，特别是用不同的手法写了三妹雪子五次相亲择婿过程中的烦恼与哀愁，以及其幸福的存在。他虽然孤立地写了四姐妹及其相关人物构成的小社会，但却凝聚了一切艺术手法，细致地写了这个小社会日常生活习惯的细部和各个人物的个性。同时花了许多笔墨出色地描绘了像观剧、赏花、赏月、捕萤等四季行乐，不仅表现了明显的季节推移，而且将自然和人融为一体，与故事整体的发展也达到完美的契合，成为谷崎文学的巅峰之作。

北原白秋、木下杢太郎以象征的感觉诗和象征的官能诗迎来了日本诗坛新浪漫诗的新时期。除他们的同代人高村光太郎之外，还有一批富有才气的青年诗人，如萩原朔太郎、室生犀星、日夏耿之介、堀口大学、佐藤春夫等，创作了不少具有新浪漫倾向的诗。他们运用别具个性的旋律和结构，以及传统的诗感和美感，表现了各自的唯美情绪、感觉和思想。

新浪漫主义于1915年前后盛极之时，在日本文坛上引起了情话文学、殉情文学的泛滥。新浪漫主义文学遭到了某些评论家的严厉批判，也有对批判的反批判。其中有代表性的文章，就是赤木桁平的《扑灭"游荡文学"》(1916)和安成贞雄的《"游荡文学"不可能扑灭论》(1916)。关于新浪漫主义在近代文学史上的意义，正如文学史家小田切秀雄指出的："唯美派暴露了明治时代的秩序和良俗的虚伪面孔。"尤其是"《濹东绮谭》更是将蔑视这个时代和对下层女性的虚幻的爱，以及绝望的抒情糅合在一起，巧妙地小说化了"。①新浪漫派木下杢太郎也说：新浪漫主义文学"有其放肆的一面"，"但毕竟是反对因循的封建遗风"。

第三节 白桦派

白桦运动主要是由一批贵族、资产阶级出身的二十多岁的青年作家于1910年创办《白桦》杂志而掀起的。这一作家群家境优裕，不愁吃穿，毕业于贵族学校——学习院，过着特权、安逸、没有职业的生活，以艺术为天职，专事文学创作，作为发挥自己、扩张自己的所在。而且他们登上文坛正是处在明治末期大正初期资本主义上升时期，比别人抱有更强烈的优越感和自负感，对人生观、世

① 小田切秀雄：《现代文学史》(上)，第175页，集英社，1975年版。

界观充满乐观、进取和理想的精神，不满足于物质的生活世界，而追求一种更高的主观的精神世界。

白桦运动之初，他们只是从不满于自然主义的纯客观态度和新浪漫主义的主观的消极性出发，并没有统一的文学主张。武者小路实笃在《白桦运动》一文中直言："我们不是由于有同一的主义、主张和立场走到一起的，各人有各自的立场。"

但是，白桦派的思想基础是理想主义和人道主义。在文学观念上直接受世界理想主义和人道主义思潮的影响。当时尼采的"自我扩张论"、倭铿的伦理能动主义、柏格森的"生命冲动论"、利普斯的"神人概念"、马蒂尔兰克的调和论的命运观，以及泰戈尔、托尔斯泰的人道主义等等，都对白桦派理想主义的形成和发展起到了诱发和促进作用。武者小路实笃形象地说："我们在精神上成了世界之子"，所以从这时候开始，日本近代文学"不仅将外国文学、思想作为技巧，而且作为真正的生命来吸收和消化"。① 白桦派同人除有岛武郎外，对社会政治问题大都保持一种嫌恶的孤高的态度。到了 1914 年至 1918 年，其间生田长江发表《自然主义前派的跳梁》(1916)，批评白桦运动是"愚蠢和过分天真"，他们只不过是"自然主义的前派"，武者小路实笃起而反驳，双方展开论争，引起文坛注目。白桦派同人乘大正民主思潮之势，更加强了他们所主张的理想主义、人道主义的倾向。白桦运动进入全盛期，除了《白桦》杂志之外，周围还拥有几十家卫星杂志。白桦运动不仅限于文学，还涉足其他艺术尤其是美术领域、哲学乃至生活领域，还引进了后期印象派艺术，在社会上产生了广泛影响。

白桦派的成员有：武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎、长与善郎、有岛生马、里见弴、木下利玄、园池公致、儿岛喜久雄、柳宗悦、郡虎彦等。其后，诗人千家元麻吕、剧作家仓田百三、洋画家岸田刘

① 转引自吉田精一:《明治大正文学史》，第 281～282 页，东京修文馆，1948 年。

生也参加了这一派别。

白桦派的基本特色：

第一，尊重人的个性和自我肯定，主张人的价值是艺术的源泉。他们认为人的主体和价值、尊严是至高无上的，要求尊重人性、人的生命创造力和发挥人的自由意志。所以，他们以忠实自己、发挥自己作为文学创作的出发点，以艺术始于表现自己、终于表现自己作为艺术批评的最高标准。

第二，肯定人生，以善为本，主张“为人生的艺术”。他们主张在肯定人生之中来寻求理想至高的“善”，它是人类正义和爱的基础，并成为其艺术的全部真谛。因此，他们提倡“主张的艺术”、“为人生的艺术”。他们始终彻头彻尾地建设自己和构造自己，“目的是使自己更善，从而达到比单纯的美更美，比单纯的真更真”。

尽管如此，白桦派强调以人道主义的善作为其伦理原则和道德规范，是以积极的个人主义的要求作为其实现“尊重自然的意志、人类的意志”的手段。在自然与精神、物质与精神的交汇点上，积极追求精神生活和克服非精神的东西，以达到自己的最高理想世界——善。因此，他们的作品大多宣扬正义、和平和爱，批评人生和暴露伦理的不善，以鞭挞邪恶，歌颂博爱和理想。可以说，白桦派从过去日本文学的重客观世界转向重主观世界，从物质的人生观转向精神的人生观，抱有肯定的、乐观的人生态度。

第三，强调“调和”与“和谐”，以无抵抗作为其文学的中心思想。他们面对烦恼的人生，站在超阶级的立场上，力图减少人生与社会的不合理现象，使自我的发展和社会的发展调和为一。因此，他们在主观上不积极参与社会变革，力图调和与社会的对立。

他们的调和思想由文学、伦理而及生活。武者小路实笃用自己的财产购置土地创办“新村”，有岛武郎让出自己的土地建设“共生农园”（原称“共产农园”，因当局禁止而改用此名），让佃农共同耕作，经营着一种所谓“各尽天职”的原始共产主义式的“调和生活”，

并以此开展一种新的精神运动和新的生活运动，以精神为中心的自我来调和以物质为中心的社会之间的矛盾，建设一个劳动与艺术活动的理想之乡。可以说，白桦派的尊重自我、尊重个性、肯定人生，其特质显然是附带调和社会发展的条件的。

武者小路实笃用一句话来总括白桦派的特色，他说：白桦派的特色可以认为是在于发挥自己。自己期望，别人也期望忠实地最大限度地发挥自己。这是白桦的方向，即不以人的生命视作手段，也不想随自己所欲来改变它，而期望所有的人都忠实地发挥自己，可以说这就是白桦。(《白桦运动》)

可以说，白桦派的理想主义文学是以人道主义、民主主义和个人主义作为基础的。他们不满于后期自然主义和新浪漫主义对人生的虚无绝望的态度，轻蔑他们在实际生活中追求享乐、逃避人生的卑俗性，认为这种倾向削弱人的意志、感情和思想，是不道德的。他们相信人的生命最具无限的创造力，积极发挥自我的积极性和主观战斗精神，对于粉碎套在社会和文学上的封建枷锁和一扫文坛的沉闷、迷惘的氛围是起着积极作用的。芥川龙之介评价说：白桦派的作家们"打开了文坛的天窗，让清爽的空气吹了进来"。(《那时我的事》)应该说，白桦派确立近代的自我、个性和肯定人生的热情，是反对封建主义遗制、反对旧价值秩序，表达了继续完成明治维新未竟的资产阶级民主主义的强烈愿望，反映了资产阶级上升期市民社会和文艺向上的气氛、感情和理想，注意艺术的良心和艺术家的气质，并在文艺上发挥了"十人十色"的特殊个性。他们的创作倾向各有侧重，比如武者小路实笃偏重空想的理想主义，志贺直哉偏向表现自我与现实的冲突，有岛武郎注重从人道主义出发表现社会矛盾，等等。

随着阶级斗争的尖锐化，社会主义思想的传播，社会主义运动和工人文学、无产阶级文学运动的先后开展，白桦派的消极面就更加明显地暴露出来了。他们一方面不满于自己的阶级，另一方面又

竭力调和阶级矛盾和社会矛盾；一方面同情无产者，甚至宣布“土地私有越来越没有理由存在”，另一方面又声称他们“不是肯定一切，也不是否定一切”，而是“顺应自己所走的路来进退”；一方面表示放弃自己的贵族、资产阶级特权，另一方面又表现出露骨的特权意识，说什么“不能为了对穷者的同情而放弃优者自己的使命”等等对立的两重性格，其致命的弱点就是没有彻底与自己的阶级和阶级观念决裂，而采取一种阶级调和的态度，一种观念性、空想性的对待现实的态度。

这些弱点的集中表现，就是有岛武郎的《一篇宣言》(1922)，文中写道：“我是在第四阶级以外的阶级出身、接受抚育和教育，因此我是与第四阶级无缘的众生的一人。我绝对不能成为新兴阶级的成员了。”“今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统治阶级的人，正如黑人无论怎样用肥皂洗擦也不会改变的道理一样。”他并且为自己的文学立场所苦恼，表示虽然“有的第四阶级以外的阶级的人主张第四阶级文艺”，但他是“断然不能采取这种态度的”。

社会主义文学运动率先批判了白桦派淡化社会性和强化个人主义的一面，白桦运动的影响就逐渐减少。参加白桦派的其他一些作家，如江口涣、藤森成吉、中条百合子(宫本百合子)等切身感受到白桦派理想主义的思想和文学的极大局限性，开始放弃理想主义而投身新兴的新思潮派的新现实主义及其后兴起的无产阶级文学的潮流之中。与此同时，以小林秀雄、横光利一为代表的现代艺术派的势力逐渐抬头。1923 年关东大地震之后，9 月《白桦》杂志以出版悼念有岛武郎专辑的形式宣布停刊。至此，白桦运动的历史使命宣告结束。

武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎是白桦派的三根支柱。

武者小路实笃(1885－1976)作为白桦派的思想家，在《白桦运动》(1910)一文中首先强调，热爱文学，就要忠实自己的艺术良心。

这就要求通过自己来实现人类的意志、自然的意志。其次，他主张从事文学的目的之一，就是将自己的内心活动传达给全人类，将爱奉献给读它的人，并接受读它的人的爱。文学作品之所以感动人心，就是因为它最正直地遵从人类的意志从事工作。第三，他认为文学价值与个人价值是成正比的。如果个人没有作为个人的使命，那么文学这种东西就没有价值。作为个人只有得到最出色、最完善的发挥，才能产生真正的文学。第四，他赞美天才，认为受人类的意志支配而从事工作的，都可以称为天才。而人类的意志只有通过个人和个性才能发挥出来。人类是依靠内在的力量来充实生命，所以文学必须结合个人的内面生活，以描写内心的要求为主，不能满足于无意义的职业描写。

可以说，武者小路将发挥自己作为人生的最大目的，大胆地肯定个性，相信个人意志可以升华为人类的意志，并可以在艺术上找到实现这种理想之道。在他的这种人生观和文艺观的指导下，他的前期创作积极肯定人生，并且对自己抱有绝对优越感。代表作品《天真的人》(1910)、《没见过世面的人》(1912)等，描写主人公崇拜理想的女性，充满自信地与美貌少女热恋或单相思，虽都失败了，但还在鼓舞自己，宣称："自己是个男子汉！自己是个勇士！自己的工作是伟大的！自己鼓舞自己未来要成为一个勤奋家。"他在《他三十岁时》(1915)中甚至说"不知道世上有比自己伟大的人"。这种信仰自己的精神一直贯穿在他的剧本《他的妹妹》(1915)、《人类万岁》(1922)、《爱欲》(1926)中，塑造了众多的"不知绝望的、明朗幸福的"、"相信爱，相信美、善、真一致的"，或"追求人类永恒的理想的"人物形象。这期间，他还写了长篇小说《幸福者》(1919)、《友情》(1919)、《第三隐士的命运》(1921)和《一个男人》(1923)等。

他的代表作是《友情》和《一个男人》，前者描写主人公剧作家野岛暗恋友人的妹妹杉子。经由野岛介绍，大宫认识了杉子，也逐渐爱上了杉子。当大宫发现杉子也爱自己，悟到这样会背叛对野岛

的友情，便决计离开日本到法国去。杉子写信给远在巴黎的大宫，表明她感到野岛对她之恋只是一种“勉为其难的困惑”，野岛虽赞美她却不想理解她。最后，杉子为了与大宫结婚到了巴黎。大宫用小说的形式写了自己无可奈何地背叛了友人的故事。其主题突出了自然赋予的东西是不可抗拒的，爱情最终战胜了友情。后者描写主人公 3 岁时，他父亲说过的如果有人好好养育这个孩子，他“将会成为一个世界人物”这句话，给了他很大的勇气和力量。青年时期，他对自己是不是“将会成为一个世界人物”有过幻想，也产生过动摇，这一思想的矛盾困扰着他，他曾陷入苦恼之中。不过，他有了这句话，一生总相信自己的命运，相信自己生命的存在。对一切“限定”挑战而追求“无限定的生”。壮年时期，他回顾父亲的这句话，觉得这句话强烈地暗示了自己的命运，并成为其自我形成的基础。然而他自己向“无限定的生冒险”的时候，交织着崩溃与祈念的两种对立。他从这里出发详细叙述了自己从接受托尔斯泰的影响，创建“新村”——建立尊重生命、调和人类爱和美的“理想国”以及“自然的意志”的实验场——这段生活，到从托尔斯泰的影响中摆脱出来，形成自己的“获得充实的生命”、“发挥内心的要求”的思索轨迹。实际上，这是一部自传体小说，以艺术的形式，栩栩如生地记录了作者自己的人生历程，作者也就是这样“一个男人”。

武者小路上述的理想主义立场和作品主题、风格与无产阶级文学和新感觉派等现代艺术派时代不甚适应。于是他埋头写传记《释迦》、《孔子》、《托尔斯泰》等，这是他在理想主义、乐观主义的幻灭之后而采取的远离现实的一种无奈的归宿。

这期间，武者小路赴欧洲旅游，实现了他寻访欧洲美术馆的梦，写了许多评论绘画的文章。1939 年之后，执笔写了《爱与死》(1939)、《晓》(1942)等屈指可数的少量作品。他已经无法再恢复昔日文坛的地位，因此他宣告：他连死也肯定地接受了。死虽是生的最终，但爱是生命最高的喜悦。(《爱与死》) 战后时期他所发表的

《空想先生》(1949)、《真理先生》(1949)等，说教式地宣扬爱和美，塑造的是童话式的理想人物形象。这样做也许是为了弱化其被整肃前的强烈的政治性格，但又走进与战后现实完全对立的、并不存在的理想世界。

志贺直哉(1883－1971)与武者小路实笃、有岛武郎等积极推动“白桦运动”。当年在《白桦》杂志上发表了《到网走去》(1910)、《剃刀》(1910)、《速夫的妹妹》(1910)，其后又发表《混乱的头脑》(1911)、《大津顺吉》(1912)、《库洛地亚斯日记》(1912)、《清兵卫与葫芦》(1913)、《范的犯罪》(1913)等，以其多彩的创作手法，写了对祖母的爱、对亡母的思慕、对父亲再婚的心情，以及与父亲在人生、艺术问题上的最初对立等。志贺的文学正是从这里出发的。

志贺因从事文学道路问题，视察足尾煤矿事件问题，以及与女佣的婚姻问题，与其父产生了分歧和隔阂，父子长期不和。直到1917年他才“超越私情”，使父子达成和解。他将这段经历的最初素材文学化，写了多篇自传体小说。最具代表性的是《和解》(1917)，这部作品以冷静的态度和现实主义的手法，描写了主人公与其父从决裂到和解的经纬，对于骨肉亲情和对父亲的抗拒进行了自省，并着意突现了人与人和解重要性的主题。在《和解》前后他所写的《大津顺吉》、《一个男人、其姐之死》(1920)，也都是以小说的形式叙述了父子纠葛的经历。前者描写主人公顺吉不从父意与贵族出身的姑娘结婚，却恋上了女佣千代，长年与父亲产生不和的故事。后者描写主人公违反父意，从事文学工作而且婚姻遭其父拒绝，父子之间产生了深刻的矛盾，以致造成不可收拾的局面，最后主人公留下一封长信给他的姐姐，就杳无踪影了。这是志贺抱着与父亲和解的真诚愿望写下的自传体小说的三部曲，有“同木异枝”之说。作家本人也说：“从素材来说，这是一根树干生长出来的三叉

枝。"①

此后，他还发表了《在城崎》(1917)、《夜光》(1918)等众多作品，与前期作品比较有了很大的变化。志贺从此巩固了在文坛上的地位。最具代表性的作品是《在城崎》。主人公乘坐山手线列车出了事故，到但马的城崎温泉疗伤时，看见蜂群中的一只小蜂在它的伙伴没有注意到的情况下死去、一只老鼠被扦子扎在颈上死去、一只在岸边岩上的蝾螈被他扔石头恐吓时命中死去，生起一种哀寂的感情，观察着这三只小生命必然的和偶然的不同的死，联系到自己偶然的不死，思考着"活着的和死了的不是两极，两者没有多大差别"的问题。可以说，作者对于这种平常小生命的生与死的观察，不是停留在表面层次上，而是用心来观察，用心灵来感受，用一种东方式的感伤性来透彻地表示了一种对生与死的深刻的意义、对将人导向调和世界的异常感动以及暗示性地表达自己对人生的观点。

志贺以短篇小说见长，惟一的长篇小说是《暗夜行路》，集作者一生创作的大成。小说描写主人公时任谦作知道自己不是父亲的儿子而是祖父的儿子，以及其妻直子与他的表兄发生了性关系后，为了摆脱母亲和妻子的过失所造成的苦恼，净化自己的混沌生活和自我的精神，便又外出旅行与伯耆的大山自然邂逅，寻求一种和谐的氛围，以达到自我的心理平衡。他经过自我主义的修炼，身心融进了大自然，寻觅到"通往永恒的路"，进入一个包容善与恶、幸与不幸、光明与黑暗的调和世界。

这是志贺自己的生活经历，他本人说过："很难说明到哪儿止是作者自己，从哪儿起是小说里塑造的人物。"② 但作家是在生活真实的基础上作了艺术上的虚构，它们不是实际生活的原本记录

① 转引自十返肇：《五十名作家》，第101页，讲谈社，1955年版。
② 转引自西乡信纲等著：《日本文学史》中译本，第327页，香港三联书店，1979年版。

——比如作品中有关谦作与父亲的对立是作者的真实生活记录，而谦作的出生这个秘密问题则是虚构的——并在其中贯彻了作者强烈的感情和个性。作家以冷彻的目光，观察了这种家庭内部以母亲的不伦和妻子的过失为中心的复杂的人际关系，却有意识地淡化伦理问题，只根据自己的感受，一味精细而圆熟地描绘了他们相互的心理反应，同时着力挖掘主人公心底里对人性危机所产生的心理动摇、彷徨和苦恼，以及反省自己的心境，并将作家本人的道德观、宿命观和主人公净化了的自我精神统一起来，塑造了一个典型的东方式的求道人物和这个人物的深刻自觉的形象。

写作这部长篇巨作前后，志贺写了一些心境小说，如《万历赤绘》(1933)、《早春之旅》(1941)、《寂寞的生涯》(1941)等。战后，志贺直哉试图突破自己过去一贯的主题，发表了短篇小说《灰色的月亮》(1946)，写了一个少年工的饥饿情状和自己对此无能为力的心境，具有反战色彩，鲜见地给人一种时代感。但他要进一步超越，显然就存在不可逾越的困难，这是由于他阶级出身的局限，以及由他一生创作所设定的狭窄视野的惰性作用所造成的。此后，除了写些小品和书简以外，他几乎没有什么新的小说创作，只是过着作为作家的漫长的"余生"了。

有岛武郎(1878—1923)从事创作之初，就显示了他与武者小路实笃耽于乐天的空想世界迥异，与志贺直哉囿于狭窄的个人天地也不同，力图在现实生活中探求人类的博爱和社会意识。他的处女作《除锈工》(1910)将目光投向社会下层人物，描写了港湾船坞的一群除船锈工人的种种苛酷生态，并对他们表达了深切的同情以及批判资产者的非人性和体制的非变革性。之后，又写了《阿末之死》(1914)，描写了贫民窟一个少女的悲剧命运。

同时发表了短文《两条道路》(1910)，流露了自己面对灵与肉、理想与现实、趣味与主义两者对立的矛盾心情，但他坚决反对采取中庸之道，说中庸"是诡辩，是虚伪，是梦想，是救世之术"，而主张

必须"两者择一"。但是，在实践上遇到了许多困难，他苦苦思索着如何摆脱这种二元的困扰及整合两者的可能性。在这种情况下，他发表了中篇书简体小说《宣言》(1915)，描写两个男子同时钟爱一个女子，他们通过交换书信的方式，表白各自对友爱与恋爱、艺术与劳动、生与死的看法，以及各自内心的真实和面临不测恋爱的命运。作者立足于人的真实与真实的爱，来平和地解决三角恋爱的关系，表现了他理想主义的一面。

有岛的代表作之一《该隐的末裔》(1917)以北海道严酷的大自然作为背景，以写实的手法，描写主人公佃农仁右卫门付出了超于常人的体力劳动，而在自然力和社会势力的压迫下，仍无法过上温饱生活，他将苦楚转到妻子身上，不时粗暴地虐待妻子，显露了他野性本能的一面。他发挥了人的野性的生的威力，又抱着对生的执着的信念，与严酷的自然斗、与社会的奸诈斗，但终归无法战胜面对的冷酷的力量，仍然过着悲惨的生活。最后他诅咒了一番农场主，放火烧了小屋，与妻子一起离开了农场。作者在作品里除了对自然色彩的夸张之外，就是着力对人物性格的强调，精细地塑造了一个粗犷而又具有自由性格的人物形象。这部叙事诗式的作品的问世，确立了有岛在文坛上的地位。

他的另一部代表作是《一个女人》(1919)。这部作品用现实主义手法，描写一个富有个性的女人——早月叶子追求恋爱自由，但她的行为不为社会所接受，虽然身处一个孤立的世界，但她仍忠实于最纯粹的爱的本能生活。它反映了一个具有近代自我觉醒意识的女人的追求与失败的生涯，同时成功地塑造了一个具有多层挑战意味的女人：向封建的伦理和社会的束缚挑战，向以男人为中心的旧生存状态挑战，向传统的"好女人"标准挑战，向世俗的偏见和伪善挑战，细腻地表达了一个女人对自己的人生选择——追求自我解放和发展的心路历程。作者以这样一个故事、这样一个人物形象，揭露了社会的偏见与伪善，宣扬其个性自由的思想，蕴含着丰

富而朴素的人文精神。

从《除锈工》、《阿末之死》到《该隐的末裔》、《一个女人》，可以看出有岛武郎的文学风格是与其他白桦派作家迥异的。他以人类爱作为基调，将焦点放在最下层庶民、劳动者的悲苦生活和社会地位低下的女性的觉醒上，对他们激起一簇簇感情的浪花。这在白桦派文学中是特异的存在。

有岛武郎试图将其在小说中关注的这个问题提升为理论，发表了长篇随笔《不惜夺爱》(1920)，意图从肉与灵、理想与现实、感情与理性二元论的困扰中解放出来，创造一种没有二元对立的本能的生活。他在这篇具有哲学意味的文章中写道："人是人，不是野兽。野兽的行为是近于无自觉的，而人是具有非常自觉性的。如果人恶用这种自觉，在甚至连肉的爱的要求都没有的情况下，走向外表所观察的野兽的本能的话，那么很明显这不能说是人拥有的本能的全部活动。同时企图从人的本能中理智地分离与野兽相通部分而捏造一个纯粹的灵的境地，那明显的是一种对本能的无端的迫害。"

他从《两条道路》的二元论的困扰还原《不惜夺爱》的一元论的思考点，就是将爱的生活视为本能的生活，而当这种爱的本能夺去从外部压迫自我的理智生活时，就会获得完全的个性自由；反过来说，理智地分离人的本能生活，就明显地是对个性自由无端的迫害。因而在本能的生活中，存在一元的自我完成的可能性。

但是，有岛武郎作出这种一元思考的同时，很快又陷入二元的对立与分裂。他在其思想和创作实践达到顶峰的时候，对日本在俄国革命的影响下兴起的早期社会主义运动抱有很大的同情，并努力参与。但他理智反省时，又苦恼于阶级出身和寄生生活，陷于极度的不安和感伤之中。他发表了《一篇宣言》，一方面承认社会主义的必然性，支持无产阶级文学；另一方面又认为他自己受出身的限制，"今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统

治阶级的人”，并苦于不能成为第四阶级的艺术家，表明他无力彻底背叛自己的阶级。但他又试图按照自己的理想主义的生活原则，追求实现自我，甚至放弃其父给他的财产，“解放”了有岛农场的土地，与原来农场的佃户共同建立“共产农园”。这种乌托邦式的理想，随着阶级斗争的尖锐化破灭了，万般无奈地留下了这样悲壮感伤的自白：“第三阶级迟早要灭亡。我的力量只限于从内面助长它的崩溃。为了促使它崩溃，就只有留下死灭了。”有岛武郎在这种极度虚无、宿命和绝望中，于 1923 年以同他所爱的女记者波多野秋子双双自戕殉情的方式结束了自己的生命。

第四节　新思潮派

新思潮派继白桦派理想主义文学思潮之后，成为大正时期的文学主流之一。新思潮派以《新思潮》为阵地。该杂志最早创刊于 1907 年 10 月，由剧作家、小说家小山内薰担任编辑，重点介绍国外戏剧和新文艺的动向，起到了话剧先驱的作用。但杂志不到半年就停刊。事隔三年，1910 年 9 月复刊，仍然由小山内薰担任编辑兼发行人，岛崎藤村担任顾问，杂志刊登了谷崎润一郎的唯美派作品《文身》，显示了反自然主义倾向。到了 1914 年和 1916 年，以芥川龙之介、菊池宽为代表复刊第三次、第四次，除了芥川龙之介、菊池宽外，参与第三次复刊的主要成员还有山宫允、山本有三、丰岛与志雄、土屋文明、成濑正一、久米正雄、松冈让、佐野文夫，参与第四次复刊的有久米正雄、松冈让、成濑正一。

新思潮派一般是指第三次、第四次推动《新思潮》杂志复刊的作家。因为他们对自然主义的纯客观描写持反对态度，又对白桦派相信个性全面发展就是善美的理想主义持怀疑态度，而推崇夏目漱石和森鸥外，主张运用理智的、心理的描写和技巧，通过表现现

实生活片断的真实，来再发现和再解释隐藏在这片断生活中的人生和现实。因此，史称新思潮派为新现实主义，亦称“新理智主义”或“新技巧主义”。

在第三次、第四次复刊的《新思潮》上，先后发表了丰岛与志雄的《湖水与他们》，久米正雄的剧本《牧场的兄弟》，芥川龙之介的《鼻子》、《芋粥》、《罗生门》和山本有三的剧本《杀婴》，菊池宽的剧本《父归》、《屋顶狂人》等新作，他们逐步取代白桦派，占据了文坛上的主流地位，新思潮派才作为一个独立的文学流派而存在。这一派的主要成员，除了丰岛与志雄比芥川龙之介、菊池宽早一步于第二次《新思潮》步入文坛之外，久米正雄、山本有三等也都是由此而登上文坛的。以第三次、第四次复刊的《新思潮》为阵地的这些作家们，显示了他们新的特色而被文坛承认。特别是第四次复刊的《新思潮》和芥川龙之介的《鼻子》受到文坛重镇夏目漱石的赞赏。第四次《新思潮》于 1917 年 3 月出版了《悼念漱石先生专号》以后，事实上就停刊了。

从以上的脉络可以看出，新思潮派的新现实主义文学非常斑驳繁杂，既排除以前或同期的文学如后期自然主义的卑俗性、新浪漫主义的颓唐性和理想主义的乐观性，又在继承自然主义的写实、唯美主义的浪漫和白桦派的理想精神，对这三者作合理的整合，并在接受夏目漱石写实主义影响的新的基础上，创造出自己的艺术个性。其基本特征是：

第一，强调折衷自然主义、新浪漫主义和理想主义，调和文艺上真、美、善三者的关系。芥川说：“有意无意地想调和自然主义以来循序支配日本文坛的‘真’、‘美’、‘善’三种理想。当然，他们随着自己个性的发展所向，也许在三种理想中侧重哪一种各有差异，但他们对这三种理想都并不冷漠。我多少感到他们认为人要安住在缺其一的理想的地方是不可能的。”(《1919 年的文艺界》) 菊池宽换个角度表达说：新思潮的基调“虽说是写实主义，但那不是在手

法和观点方面，而是在精神方面。我们是带人道主义的理想主义色彩的……在手法和观点方面是写实主义，而在精神方面是理想主义，彼此都是在相同的泉水里的相同的鲤鱼”。(《主流与支流》) 所以，对新现实主义很难下一个明确的规定，它对自然主义、新浪漫主义、理想主义有扬有抑，折衷了自然主义的“真”、新浪漫主义的“美”、理想主义的“善”，保持其微妙的平衡。它具备知性、写实、浪漫、理想的近代文学精神，从而形成自己的特点。

也就是说，新思潮派文学思想的核心是以知性主义作为基础，是为适应近代个人主义的合理主义新思潮而发展的。它不像新浪漫主义那样沉溺于唯美、追求个人主义的享乐性；也不像理想主义那样狂热于理想，追求个人主义的功利性，而是以知性代替感情，冷静地直面人生和谛视现实，提倡个人主义的合理主义，用个性和自我的知性力量，挖掘复杂的人的心理和认识复杂的社会世相。

第二，主张从主观上观察现实和解释现实，无论是观察或解释都强调内面的、心理的，而且主题都侧重平凡的人生，表现人生的小故事。菊池宽说：“一向可以理解为艺术是平凡人平凡地观察、平凡地生活的纪录。”所以他们与自然主义纯客观地描写现实、不加批判地解释人生的态度，以及与理想主义采取现实的观照并显示其非凡和天才的态度不同，主要是选择平凡的人生作为其描写的对象。

新思潮派的新现实主义接近现实，努力揭示现实的黑暗和平凡人生片断的丑恶。它不像理想主义那样脱离现实，而是在捕捉现实的基础上，用知性诠释现实，并在虚构中创造现实，以从中寻求自我内在的精神觉醒和对现实的新认识。他们多数作品以理智压抑感情，对现实采取客观的批评，但缺少变革现实的积极性，常常与现实妥协。新思潮派的作家在作品中不仅就现实和人生提出问题，也试图将艺术与人生结合而显示其特质。

第三，与以上的特征相适应，就是更多地通过历史的现实来寻

求题材，作出近代的解释，以接近眼前的现实。菊池宽就主张："在历史的纪录中，虽是平凡地记述，但是一旦将我们的主观投入其中，有时就可以立即浮现出光辉的人生的小故事来。也就是说，用我们近代人洗练了的主观，跟随古人用比较迟钝的感觉生活的脚步走之后，就会发现古人所忽视的人生的宝石在意料不到的地方发出的闪光。"(《历史小说论》)因此，他们沉潜在个人的心境、陷入细小的身边琐事中，一味追求技巧，挖掘技巧的潜能。

如果说，白桦派没有像自然主义那样系统地建立起自己的理论体系，只是断续地阐述这一派的文学思想和文学主张的话，那么新思潮派更是没有自己明确的统一的文学思想和文学方法，从他们诞生之时起就是按其所需，继承和综合其前期各种思潮和流派的文学理念和方法，成为"一人一派"，并不具备统一的文学运动的实体。也许这正是造成这一文学流派的特殊性的缘由吧。

新思潮派的成员，不像白桦派大多出身于贵族、资产阶级，而是像芥川龙之介所说的，是属于中下层，是更接近庶民的社会阶层。他们看到了资本主义社会所产生的罪恶。他们的人生观是根植在庶民生活圈的个人主义的合理主义之中，多少带上人道主义的色彩。他们的文学以人道主义作为其伦理的基础，探讨庶民面临的细小问题。正是由于他们出身中下层，不像白桦派那样充满乐观主义，常常苦恼于自己的宿命，认为"一半相信自由意志，一半相信宿命论"。(《某傻子的一生》)因此，他们在对待人生方面，不像自然主义和新浪漫主义那样持否定的虚无的态度，也不像理想主义那样持肯定的乐观的态度，而是采取一半肯定一半否定的态度。芥川龙之介也承认："最光明的处世方法是既蔑视社会的因袭，又过着与社会的因袭不相矛盾的生活。"在文艺观方面则认为作家"站在马克思的唯物史观上描写人生"，"恐怕并不总是优美的"，所以作家的创作"尽了人力之后，除了听天由命，别无它法"，并且称道"半肯定论"的文艺批评标准说："如果不用这个标准而去追求真、

美、善等标准，那是滑稽的时代错误。”(《某傻子的一生》)

正是小资产阶级这一软弱和动摇的性格，使他们虽然预感到新时代的到来，“攻击现代的社会制度”，却又“害怕他们所蔑视的社会”。(《某傻子的一生》)从而采取一种消极保护自己的态度，将自己封闭在孤独的世界里而深感“漠然不安”。芥川龙之介于1927年因追求艺术与人生的一致而陷于苦恼，抱着“希望已达之后的不安，或者正不安时的心情”(鲁迅语)自杀结束了自己年轻的生命，就典型地反映了小资产阶级及其文学的必然结局。久米正雄放弃文学而当了社会名士。贫寒出身的菊池宽在这样一个历史转折时期，虽然在对“时代不安”这一点上与芥川相似，但他没有采取自尽的方式，而是走上与无产阶级运动对抗乃至最后走上支持军国主义的道路。芥川龙之介在肉体生命上的完结，久米正雄在文学上的完结，菊池宽在政治生命上的完结，都是由于他们终究是在既存社会的结构内，不堪忍受软弱的自我和社会的重压，而又无力反抗(或无意反抗)，最终企图在妥协的局限之中来实践他们的人生意义和文学主张所造成的。他们的作为是“时代不安”和自我苦闷的象征。他们的完结也是新现实主义文学的完结。可以说，新现实主义促使日本近代个人主义文学达到了新的高峰，新思潮派也就成为近代日本文学的最后一个流派。

新思潮派主要作家是芥川龙之介和菊池宽。

菊池宽(1888－1948)在就读京都大学英文系期间，发表第一部剧本《玉村吉弥之死》(1914)，但未引起文坛注目。《屋顶狂人》(1916)、《海上的勇士》(1916)、《父归》(1917)发表后，作为他的代表剧作，也未受到应有的评价。本想作为剧作家走上文坛，却遇到了种种困难。直至1918年和1919年，他连续在《中央公论》上发表了短篇小说《无名作家的日记》(1918)、《忠直卿行状记》(1918)，或以明确的近代自我主义作为主题思想、或以历史题材对人生作出近代的诠释，并以简洁的故事结构、明快的心理分析、清新的文风

而赢得文学的声誉，首先作为小说家正式登上文坛。接着又写了短篇小说《恩仇之外》(1919)、《藤十郎之恋》(1919，后改编为剧本)、《兰学起源》(1921)等。他的剧作家地位，以1920年名演员市川猿之助上演《父归》收到很好的舞台效果为契机，他的旧剧作受到重新评价后才得以确立，并成为近代戏剧创作的第一人。

菊池宽的初期剧作和小说，在用知性来重新解释历史和现实方面，与芥川龙之介是相似的。他的独幕剧与芥川龙之介的短篇小说，成为新思潮派的"双雄"。其后，菊池宽的剧作不断上演，带来日本近代剧创作发展的机运。

《屋顶狂人》假设一个疯子一旦恢复清醒，可能会丧失现有的乐观性格，永远落入痛苦的悲观之中，以此说明尊重人格和追求合理主义的意义。作为日本近代剧经典之作的《父归》，以明治末期一个小市民家庭为舞台，描写主人公黑田宗太郎抛下妻子，与情人私奔，20年后落魄回到家中，妻子不计前嫌，小儿子、小女儿不知前情，接纳了宗太郎的归来。但长子贤一郎忘不了母亲遭遗弃后曾抱着幼小的子女企图投水自尽和自己含辛茹苦地支撑全家的往事，于是拒绝了父归。但当弟弟去追回父亲未果时，贤一郎幡然为父子骨肉之情所感动，与弟弟分头去寻找父亲宗太郎。从这一剧作中可以看出，作者从合理主义的观点出发，裁剪现实，使其主题具有鲜明的义理人情的性格。菊池宽在完成写实主义戏剧方面，建立了不可忽视的功绩。

与此同时，他就文学与生活、内容价值与艺术价值、文学家的人格等问题发表了自己的见解，并形成自己的人生观与艺术观，大致可以归纳为以下几点：(一)强调艺术的洗练不是文学价值的一切，内容是主要的，表现常常是从属的。一部作品对人生有无价值，是由内容的价值和生活的价值来决定的。所以对一部作品作出艺术评价的同时，还要作出道德的评价、思想的评价。(二)主张创作是全人格的工作，要以自身来写人的全体。一个作家的人格价值，

与其作品的价值是成正比的。从某种意义上说，比起其他的学问或技术来，人格是最重要的。所以从一开始，作者的为人如何就是一个大问题。(三)强调对艺术家来说，对艺术感到幻灭是致命的。同时反对作家天才主义和由少数人垄断文艺。总之，菊池宽理论的核心是“生活第一，艺术第二”，并将它作为自己的信条。

菊池宽突破传统的文学观念，跳出文学传统的狭窄圈子，从纯文学走向大众文学，并用他的艺术观，来指导和规范自己的艺术实践。他以开始连载新闻小说《珍珠夫人》(1920)为契机，逐渐从纯文学的短篇小说转向长篇通俗小说的创作，与贺川丰彦的《越过死亡线》(1920－1924)等一起，促进了始于1920年的通俗小说的大流行。他于1923年创办的《文艺春秋》成为发表面向大众的通俗小说的阵地。这时期，为了大众文学在文坛上争一席之地，为了推动大众文学的创立，他在设置纯文学的“芥川奖”的同时，也设置了大众文学的“直木奖”，这两个奖项至今仍颇具权威性。

《珍珠夫人》是他的代表作。这部长篇小说描写女主人公琉璃子和青年杉野直也相恋，暴发户庄田巧妙地用其财势迫使琉璃子的父亲破产而陷入困境，并让琉璃子成为他的后妻。琉璃子为报父仇，表面上对庄田百般献媚，实际上则拒绝与庄田过夫妻生活，而且挑起爱慕她的庄田之子与父亲相斗来折磨庄田，使庄田心脏病发作而猝死。之后，她又拒绝青木兄弟两人的同时求爱，为其中的弟弟所杀害。琉璃子死后，她的继女美奈子发现在她的紧身内衣上缝着杉野直也的照片，而且她保持了处女的贞洁。这是作者受到巴尔扎克的批判现实主义精神的启迪而创作的。它有力地揭示了财势的罪恶，热烈赞颂爱情的专一，他笔下的女主人公琉璃子就像珍珠一样纯洁和光彩夺目。作者并以琉璃子的命运为中轴，出色地描写了战后日本的社会风俗，烘托出浓重的时代气息。

继《珍珠夫人》之后，菊池宽还发表了《新珠》(1923)，叙述三姐妹对待一贵族子弟的“爱情游戏”的不同态度。《第二次接吻》

(1925)描写爱恋倭文子的青年村川,在与倭文子幽会的黑夜中误吻了欲夺倭文子所爱的富家女子京子,京子藉此向村川逼婚,村川与倭文子双双投海自尽,村川被救起,在昏迷中喊着倭文子的名字,第二次误吻了京子。《结婚二重奏》(1927)中的青年作家芳雄邂逅女编辑扶美子,见扶美子酷似已逝的恋人,爱上了扶美子,但心中仍拂不去旧恋人的影子。扶美子察知此情,便另与志趣不相投的男子结婚。芳雄则与一放荡不羁的女演员结合,成为"结婚二重奏"。

从整体来说,无论是历史剧、历史小说,还是近代剧、近代小说,菊池宽都是借助历史事件或作品人物来表达自己对人生的现实主义态度的。他的作品在表现近代人的自我主义的恋爱观和个人主义的人生观、尊重人性的价值、把握人性内面的复杂性、挖掘心理纠葛和作出主观的解释,以及文章的明快直率等方面,都有出色的表现。诸作在大众文学中独领风骚。菊池宽的通俗小说创作发展到一个新的高峰,他作为大众文学作家,在文艺界有"文坛天皇"之称。

新思潮派方面的主要作家,还有丰岛与志雄、久米正雄、山本有三。丰岛与志雄的《湖水与他们》(1914),讲述一个居住在湖畔过着孤寂生活的寡妇,在晚秋的景色下,与一个暂住那里的青年互相交往,在平静孤独的生活中,掀起这对男女爱情浪花的情景。小说故事无奇,但作者却用散文诗式的文体,在细微处描写了人的孤独、不安和枯淡的心境。久米正雄的《牛奶场的兄弟》(后改题《牧场的兄弟》)(1914),以东北农村为舞台,以雇工罢工骚动为背景,讲述了兄弟两人围绕工作态度和恋爱纠葛而发生的故事:兄长饲养的牛群患痈疽病死去,他所经营的牧场陷入困境,遂做起牛奶、奶酪的黑市买卖,还非分地爱慕起弟媳来。弟弟指责其兄的不法行为和不道德行为。其兄自暴自弃,放火烧了仓库,自己跳入火海自尽。山本有三的《杀婴》(1919)叙述女工杉原麻在一年半时间内,丈夫

和两个孩子病逝，家中还上有老人，下有病婴，难以维持生计，走投无路，将自己的婴儿杀死，免于婴儿在世上遭罪。奉命办理此案的小山警察，家中也发生妻儿生病无钱医治而逝去的厄运，自己也备受贫穷煎熬的辛酸，所以在审讯中十分同情杉原的境遇，产生了情与法的矛盾冲突。作者并且将这一冲突提升到生存与法律冲突的问题，将全剧推向高潮。他们三人的这三部代表作，在新思潮派中占有重要地位。

第三章
近代新诗、新剧的完成

第一节　近代诗的全盛期

从日本近代诗运动的情况来看，诗论先行于诗创作。19 世纪末作为最早的诗论之一的山田美妙的《日本韵文论》(1890)一文指出和洋两种语言的不同本质，反对机械地照搬西方语言的格律。他指出《新体诗抄》七·五调律的诗型，未能完全实现韵律的革新，因此在排除旧诗歌余情主义的同时，提倡实现言文一致。他主要是着重论述诗律、诗型和句法的方法论。其中森鸥外的《美妙斋主人的韵文论》(1891)批评了山田美妙的论点，强调诗的本质在于抒情性，同时论及鉴赏与批评的价值，但那只是片断，未能系统化。它们大多是属于形式论，对诗在近代文学的价值和意义并没有合理的强调，缺少诗的本质论。尽管如此，他们的评论活动，提高了对西方诗的理解和创作新诗的热情，逐渐加强摄取西方诗的力度，促进了浪漫诗风的形成与发展。自北村透谷的《蓬莱曲》(1891)、岛崎藤村的《嫩菜集》(1897)、土井晚翠的《天地有情》(1899)问世以来，以浪漫的诗风开始，实现了《新体诗抄》以来所确认的近代新体诗的可能性。

这时期，上田敏引进西方象征诗及其诗论。他首先于 1896 年介绍了成为法国象征派信条的《诗法》，其后于《帝国文学》1898 年

7月号上发表了《法兰西诗坛的新声》，并不断在《明星》等杂志上翻译和介绍当时英法诗坛最新流派的象征诗，还译介了西蒙斯的《象征派文学运动》、维杰尼尔克科的《现代诗论》等诗论，为20世纪日本近代诗的全盛打下了基础。

集结在1895年成立的《文库》杂志的河井醉茗、伊良子清白、横濑夜雨等"文库"派诗人在近代积极活跃。与此平行发展的是，与谢野铁干于20世纪开始的第一年(1900年)成立新诗社，创办诗歌杂志《明星》，以它为代表的"明星派"，得到了浪漫主义的先驱者森鸥外，以及上田敏、马场孤蝶等旧《文学界》同人的支持，先后吸引了薄田泣堇、蒲原有明、岩野泡鸣、相马御风、石川啄木、长田秀雄、吉井勇、木下杢太郎、北原白秋等，从浪漫诗、唯美诗到象征诗全面地展开近代诗运动。西欧从浪漫诗、唯美诗到象征诗的兴衰变化，从17世纪末至19世纪末用了近二百年才完成。而从摄取西方诗开始的日本近代诗，发展却非常迅速，从19世纪与20世纪之交开始，用了不及其十分之一的时间就完成了这种变化，将近代新体诗产生的可能性变为现实。这一转折时期，是诗优于散文占主导地位的惟一的时代。可以说，从本世纪伊始，日本近代诗迎来了一个全盛的新时代。

继上田敏的启蒙介绍之后，1905年出现了蒲原有明的象征诗集《春鸟集》和上田敏的象征诗译集《海潮音》，揭开了20世纪日本近代象征诗创作史的序幕。同时引发了许多对象征诗的评论。比如樱井天坛在《论象征诗及有明的〈春鸟集〉》(1905)一文，指出有明混同象征性和象征主义的概念，批评了《春鸟集》对"部分象征——运用感觉印象的技巧是成功的；但整体象征——象征地表现统一的诗情则是尚未成熟的"。

与此同时，诗坛围绕象征主义进行了论争。片山孤村发表《神经质的文学》(1905)一文，以嘲讽和嫌恶的口吻写道："读这种象征诗，为立即了解其幽趣微韵，特别要具有敏锐的神经"，这样"被刺

激疲惫了的近代人的过敏神经，成了印象的奴隶，还有成了浸渗到情绪里的颓废”。中岛孤岛继之发表的《乙巳文学(黑暗的文坛)》(1905)以托尔斯泰的《艺术论》和诺尔道的《堕落论》为依据，指出“象征主义是诗的一种邪道”，并批评了上田敏译介象征诗的做法和蒲原有明的《春鸟集》等，指出他们“引进这样的新诗风，只模仿其外形，而不省其精神，则与其无异。在其本国即使遭到许多非难，但在与其时代的关系来说，尚有一分可取。然而在移入与其本地完全相异的他国文坛后，则完全没有什么可取了”。因此，他指责日本近代象征诗风“是文坛的一种反动”。

伊吹郊人则反对上述意见，他在象征诗论《论比兴诗及现今的诗风》(1905)一文中，认为象征只不过是一种新说法，它与汉诗六义的比兴、和歌的寄物陈思是相似的，也可以称为“比兴诗”。片山孤村发表《续神经质的文学》(1905)，嘲笑伊吹郊人“不懂近代的情绪象征诗”。长谷川天溪在《表象主义的文学》一文中也批评伊吹郊人“分不清表象与寓意的区别”，指出表象派的所谓表象，是指“言语及其罗列本身”。

论争后期，岛村抱月在《被囚禁的文艺》(1906)一文中谈及日本文艺思潮的变迁时，论述了新的文艺必然取代旧的文艺，自然主义是再次被知性所囚禁的文艺。与之相反，表象(象征)主义则以感情作为生命的文艺，表象(象征)主义代替自然主义是历史的必然。他特别强调发挥这种感情的文艺，必须尊重面对日本的现实的艺术境界。而岩野泡鸣在《神秘的半兽主义》(1906)、《自然主义的表象诗论》(1907)、《从日本古代思想论近代的表象主义》(1907)等文章中，则发表了有关自然主义与表象(象征)主义结合的独特诗观。他将文学的主要命题灵与肉作为统一体来认识，认为悲痛的灵与肉的刹那显现，是表象(象征)的刹那显现，其接合点虽然不明显，但直观刹那显现的表象，是与生命相连的。他并通过日本古代文学记述的诸神的性爱生活就充满了灵的自然活力的例子，来说

明神经与自然的化合，就活生生地显现在真挚、自然、热烈和刹那的表象的幻觉中，达到神性与兽性一致。由此他的结论是：通过自然主义与表象（象征）主义的融合，可以超越本来难以调和的文学的两极——灵与肉、神性与兽性的对立而达至一元性。从他们的论点可以发现，日本的象征主义与自然主义血脉相通。

就象征诗的创作来说，日本近代象征主义诗的发展，与浪漫主义，特别是后期的浪漫主义有着密切联系，它的本源发自《海潮音》，经过《明星》，而汇入于1909年成立的《昴星》。这个时期，连与象征主义似无缘的新浪漫主义和自然主义的诗人也写作象征诗。比如从新浪漫主义出发的北原白秋、木下杢太郎，从自然主义出发的三木露风都趋求于象征诗的新风，他们其后还成为象征派诗坛的主力。因此，自《海潮音》以来的象征诗就注入各种要素，不仅增加了感觉性、情绪性，而且凭添了几分官能享乐的颓唐色彩。矢野峰人也指出：北原白秋的象征诗集《邪宗门》就是"烂熟的官能与忧郁的神经的交响乐"①。这时期，象征主义成为当时诗坛的一般发展趋势。由于象征诗的发达，带动了近代诗进入一个新时代。从1907年起数年间近代诗转折期的状况是：

自然主义的影响波及诗歌方面，以相马御风为代表成立早稻田诗社，并以此为中心开展自然派诗运动，近代诗坛也发生了许多变化。自然主义的诗论，主要主张现实的精神和无修饰的口语形式。但自然主义派在诗歌创作方面建树不大，在诗论方面倒取得一定成就。作为自然主义的主要理论家岛村抱月在《现代的诗》（1907）一文中直接批评"日本的诗只在狭窄的范围内，做着语言的游戏、思想的游戏"，而"百年以来华滋华斯就用普通日常语言来歌咏寻常平凡的人生与自然，新诗歌放射出璀璨的光辉"。相马御风与之呼应，在《诗界的根本革新》（1908）中呼吁："诗界的自然主

① 市古贞次等编：《日本文学全史》（5 近代），第350页，学灯社，1979年版。

义，必须回归赤裸裸的心的呐喊。摆脱一切传习，去掉一切邪念，让纯粹的自己心中的呐喊发表出来，真正的意义不就存在于此吗？”他的诗论《自欺的诗界》(1908)还积极主张口语自由诗，引起诗坛的重视。

相马御风、川路柳红等一批诗人按岛村抱月的主张进一步摆脱传统的羁绊，破除文语定型的旧形式和传统的趣味，在主题和取材上尊重生活实感，展现凡人的人性真实的一面，试作口语体的无定型诗。特别是川路柳红的诗作《垃圾堆》(1907) 成为与自然主义精神相关的第一部口语诗，同时他积极介绍立体派和未来派。这时发表的相马御风的自然主义诗《瘦犬》(1908)和三木露风的象征主义诗《昏暗的门》(1908)，虽然两者诗风迥异，但都迈出了采用口语自由诗体的重要一步。他们大大地推动了口语自由诗运动。

由于自然派诗的出现，又波及诗界各派，北原白秋、木下杢太郎、吉井勇等退出了浪漫诗派的新诗社，与新浪漫派成员于 1908 年另立“牧羊神之会”，采取同与谢野铁干等相异的反自然主义的态度，发表了唯美诗。实际上，唯美诗也潜在于自然主义的底流里。新浪漫主义诗人强调都会生活的颓废、病态的一面，强化了自然主义颓唐享乐的官能性，以追求变形的人的本能性，获得了“色、香与影”，给诗学带来美意识的概念，在理念上、表现上进行了一次革新。作为新浪漫主义主将的永井荷风出版的译诗集《珊瑚集》(1913)，也主要译介波德莱尔等法国诗人的象征诗，他与上田敏注重用洗练的日本语翻译不同，更多地考虑译诗必须保持原诗的氛围，给诗坛带来法国象征诗的新影响。

象征诗派继蒲原有明、薄田泣堇之后，北原白秋、三木露风等进一步开展了新的象征诗风，象征主义成为 20 世纪诗坛的主流。除三木露风属于早稻田诗社外，其他人大部分都是以《明星》、《昴星》乃至其后的“牧羊神之会”为中心的诗人，比如北原白秋、木下杢太郎等既保持唯美的感觉诗风，又写了象征诗。即使是三木露

风也受永井荷风的《珊瑚集》译诗的影响而确立他的象征诗派的位置。此后北原白秋主持《朱栾》杂志，又培养了萩原朔太郎、室生犀星、日夏耿之介，以及高村光次郎、野口米次郎、堀口大学、西条八十、矢野峰人、山村暮鸟等一批同时代的象征派诗人。他们的诗法各自有其相异性，但在创造由近代人的病态的神经或感觉而产生的幻想的诗境方面，又有着不可分割的深刻的联系，共同拓展了象征诗的新风，同时由初期象征诗的文语定型体完全转向文语自由体。

日本近代诗从浪漫诗到象征诗，是从模仿西方长诗开始，但在构建诗型方法上，受到了日本固有的七·五调音数律造句法的羁绊，以及自古以来和歌咏雪月花传统的顽固惰性的支配。可以说，这是日本诗文学的宿命。因此，作为近代日本诗的使命，首先革新诗的概念，突破自古以来诗歌包括和歌、俳句和汉诗的音数律和咏雪月花余情传统的框架，树立诗的近代精神和口语自由体诗型，这样才能带来诗表现新时代的思想感情——近代自我的机运。

纵观近代诗的发展历程，从近代诗体形成与发展来说，根据各时期的中心诗风不同，沿着自己的轨迹不断分化与发展。从开始探索近代新诗时期的《新体诗抄》，到浪漫诗风兴起时期森鸥外的《于母影》、岛崎藤村的《嫩菜集》和上田敏的《海潮音》，都采用文语定型体，即定律诗。文语定型诗达到了极限，象征诗时期蒲原有明的《有明集》、薄田泣堇的《白羊宫》、萩原朔太郎的《吠月》等转向了文语自由诗体，即是不定型、不定律的。从川路柳红的《垃圾堆》开始，经过相马御风的《瘦犬》、三木露风的《昏暗的门》，乃至到了其后高村光太郎的《道程》，完全确立了口语自由诗体。在近代诗造型上的新旧交替过程中，以形式上的革新先行，完成了定型的浪漫抒情到不定型的颓唐象征的近代转型，即完成了近代诗体文语定型体到文语自由体到口语自由体的变迁，展现了近代诗的造型艺

术美。

在完成近代诗的造型过程中，出现了传统主义和欧化主义两种潮流的交错状态。一种潮流是采用西方长诗的诗体——从文语定型体、文语自由体到口语自由体，同时摄取西方近代诗的新思潮，在诗上具近现代自我的精神，融入传统的技法，形成新诗的主体——从浪漫诗风、唯美诗风到象征诗风；一种潮流由于传统的国文韵律法的惰性作用，又不时出现企图复归传统诗歌的七·五调的旧形态，以及旧诗歌咏叹的风雅趣味的倾向。拟古派的出现，复归旧的诗歌，就是例证。这一派以落合直文、武岛羽衣、盐井雨江、大町桂月的“赤门派”为主力，以《帝国文学》为基地。他们强调要学习和承传过去国文的韵文技法，完全采用古语、雅语、王朝式的佳词丽句以及古典语法，来创造声调美和幽婉的情趣，并试图以此将平板粗杂的诗醇化为情绪性，展现诗的浓重阴翳美的世界。武岛羽衣、盐井雨江、大町桂月合著的词集《美文韵文花红叶》(1896)就是其代表作。日本文学史上称：“他们只是用新的形式来歌咏旧诗歌的世界，大胆地说，是旧诗歌穿上新衣裳而再现于明治时代。尽管‘诗’是始于西方引进，但这样日本化了的，不是西方诗的东西被日本式活用，经过日本化，使西方诗近代的意义变得淡薄。”①

从诗的内部精神结构来说，上田敏、森鸥外、岛崎藤村、蒲原有明、薄田泣堇、北原白秋、三木露风、萩原朔太郎、日夏耿之介、室生犀星等通过浪漫到象征(表象)到浪漫的系谱，树立近代诗体的同时，强化近代的个性，向近代诗风发展。他们既运用拟古诗某些适合于表现近代内容的传统技巧，又渐进地提高近代诗自我表现的自觉认识，在创造表现近代思想感情的新形式和把握时代的诗文学精神两个方面，确立了近代日本诗文学的主体地位。其间经过

① 久松潜一等编：《日本文学史》(近代1)，第294页，至文堂，1979年版。

种种演变，扩大了日本近代诗的艺术世界，成为日本近代文学史的重要一页。

可以说，20 世纪新时期的新诗是在传统与近代两者相克相融中展开的。

第二节　象征诗与民众诗

20 世纪前 10 年，象征诗成为日本诗坛的主流。从蒲原有明、薄田泣堇到北原白秋、三木露风，到萩原朔太郎以及日夏耿之介、室生犀星等，以象征诗为主体，在新体诗的完成方面做出了很大的业绩。

蒲原有明（1876—1952）发表了第一部象征诗创作集《春鸟集》（1905）。《清晨》一诗唱出："清晨，不久河川浑浊了/隐隐地散发出微温/朦胧中摇荡着运载夜的胞衣/还有市场那并排的仓库/ 墙上缭绕着河川的雾霭。" 诗人将自己的种种意念与清晨河川的实景对照描写，颇具象征主义手法，比如"朦胧中摇荡着运载夜的胞衣"，用这"胞衣"——胎儿破胎衣而出的那种新的生命力和夜的朦胧中晨曦喷薄而出那种新的生命力的浑然，象征人与自然的生命一体化。

这部诗集的重大意义还在于其自序表述了独自的象征主义艺术论，提出在表现上要有新的方式，特别是说明鲜烈地表现"共感觉"即感觉交错的重要性。同时强调芭蕉的作品是"我国文学中最具象征性的东西"，即指芭蕉的作品在"闲寂"的枯淡中已具传统的象征性。也就是说，有明既接受西方象征主义的影响，又重视在传统文学中发现象征理念的存在，并努力在两者的接合点上创造出具有东方的枯淡特色，形成含多种要素的象征诗。接着发表的《有

明集》(1908)是诗人的最高杰作。它将象征诗风推向最高峰,被认为是"日本近代诗坛第一期象征主义的纪念碑"①。诗集中最有名的《茉莉花》咏道:"心中一股朦胧的忧伤/在哽咽叹息/悬挂着的柔和的纱帐/在生辉发光/某天映出你的面影/绽开在明媚的郊野/阿芙蓉的枯萎/发出娇媚的芳香。"这诗充分表现了象征诗的新风。

薄田泣堇(1877—1945)发表了处女诗集《暮笛集》(1899),经过浪漫抒情诗的阶段之后,接受了蒲原有明的象征诗影响,在浪漫的抒情中酿造出古雅、唯美的象征主义性格,创造出自己独特的具有知性的、古典的象征诗风,他的代表诗集《白羊宫》(1906)中的一首《啊,大和》,憧憬古都大和的诗,从大和早晨景象、昼夜的转换及季节变化,表现了大和的古道风情和尚古的雅趣。特别是诗人不时在丰富的现代语中有机地混同使用了《万叶集》等古歌典丽的语汇,以提高其古典美的效果。最显著的诗质是:诗集诸多诗篇的古典象征诗风,充满浓郁的乡土气味和强烈的日本式的季节感,以及日本式的哀愁之情,并且展现一幅幅日本的风景。可以说,泣堇的诗表面是西方式的知性,而内在的诗魂却是日本美的情愫,这种对知性的追求和对传统的关心,并使两者达到统一,成为其象征诗的主要特色之一。在象征诗成为主流伊始,《白羊宫》与蒲原有明的《有明集》一起成为日本近代诗的双璧,在日本近代诗史上占有特殊地位。

在蒲原、薄田两人之后,有代表性的象征派诗人是北原白秋和三木露风。北原白秋(1885—1942)的处女诗集《邪宗门》(1909)的序文和例言强调他们象征的本来宗旨是:"在笔下和语言中也难以言尽的、无限情趣的振动中,寻找清幽心灵的唏嘘,憧憬缥缈音乐的愉悦,自豪于自己冥想中的悲哀。""象征诗是以情绪的谐乐与感觉的印象为主。"诗人在诗集卷首所写的三行"邪宗门扉铭":"经

① 《日本文学小辞典》,第292页,新潮社,1976年版。

过这里，面对一团旋律的烦恼/经过这里，面对一份官能的愉悦/经过这里，面对一种麻醉神经的痛苦，"就道出了作者本人的象征诗观——重情调的象征而轻思想概念的、知性的象征。

诗集中的《秘曲》一首采取西方的物象的罗列和叙述，企图通过这种种物象唤起想像或幻想，来暗示一种象征情调；同时展现不惜生命去追求陶醉于感觉的享乐，完全神经官能的反映，不含任何思想性和宗教性。《谋叛》是最具象征艺术魅力的一首，其中唱道："跳跃而来的车辆的音响/有毒的子弹、血红的硝烟、闪烁的刀刃/悲哀、惊破、火阵、喷水、寺院、天空/红色的、战栗的、无穷尽/燃烧瞬间的叫唤/是琴音啊/盲人。"活脱脱地展现出在叛乱中一派刀光剑影的象征景象。

代表《邪宗门》象征诗风的，是以幻想作为诗的材料，以各种最美的名词和动词缀成刺激的诗语，展现官能交错而产生的幻想世界，以及病态的近代神经所创造出来的诗世界。具体地说，他的象征诗不是知性的象征，也不是观念的象征，而是感情的象征、情绪的象征，并且注重象征语汇的积集，丰富多彩并运用自如，就像转动语言的万花筒。可以说，这在日本近代诗史上是划时代的。

北原白秋在《艺术的圆光》(1922)中全面论述诗的品格、气韵、个性魅力、语言表现、韵律、诗的艺术价值和诗的民族性等问题，同时重点论及有关象征诗的理念、语言、审美价值取向等。首先他指出，人类最初的象征艺术的第一步，是通过语言的感觉性、精神性、本质性，创造出具体的东西，以作为个个的自然相、个个的人的感情的象征。其次他议论象征诗的语言时，一方面认为，在任何感觉的暗示方面，语言本身必须是朦胧的、难解的、意义不明的；另一方面又说，真正的诗的神秘性，不是来自语言的朦胧难解，而是来自诗人本人思想的深度、观念的敏锐，而且来自语言的节约。他并且以苹果有红与绿两面，红绿既分明而影与影又朦胧为例，来说明象征诗语言虚与实的关系。他还特别强调诗的正风，正是以这种东方

艺术精神为根基，诗人不应忘记东方艺术的根本意义。同时说明在万物观照上，真正传神的秘诀、象征的深义早已存在于日本的俳句或短歌中。

概言之，北原白秋无论是在象征诗的创作实践上还是在理论上，在借鉴西方象征主义的同时，非常重视运用东方和日本早已存在于文学上、诗学上的幽玄、闲寂的象征的观念形态，表达东方人、日本人的神秘主义精神，并且在创作或论理时都使用了东方或日本的特殊用语。在近代诗史上，在东西方、和洋诗学的接合部创造出如此辉煌的成就，并不是多见的。他为日本近代文学史、诗史写下了光辉的一页。

三木露风(1889－1964)非常重视挖掘传统文学艺术，特别是短歌、俳句的象征观念形态，将摄取的西方象征诗的理念与形式置于传统之中。他强调："象征诗是法兰西诗派的影响及于日本之后而传来的，但如前所述，其精神从古昔就存在于日本。即使说存在于日本，但也不是像山岳那么古远地生成，其文学精神是作为出色的象征文学而存在的。名称虽不同，但从芭蕉开了新的俳风加上正风之名而称作正风体来看，当时蕴藏在芭蕉心中的，正是这种精神。其诗的幽玄体，即今日所称的象征体。"①

这充分说明三木露风与北原白秋一样，非常注意西方主义形态的象征诗与日本观念形态的幽玄象征诗的连续与非连续的关系，并在创作中充分发挥其连续性，尽心尽力体现传统的象征的幽玄精神。在情调象征的艺术表现上达到最高成就的是他的代表作《白手的猎人》(1913)。这一诗集的问世，使他在诗坛上与白秋齐名，并称"白露时代"，日本近代象征诗迈进了又一个新阶段，近代诗也达到成熟的时期。

---

① 转引自吉田精一：《现代诗鉴赏》，第299页，筑摩书房，1966年版。有关日本传统的幽玄的象征文学精神变迁史，参照叶渭渠著：《日本古代文学思潮史》，第181～211页，中国社会科学出版社，1996年版。

萩原朔太郎(1899－1938)受北原白秋的影响,以处女作诗集《吠月》(1917)显示其接近白秋的情调象征诗风,而与三木露风为中心的观念的象征主义相对立,甚至发表了具有战斗性的文章,表示要"肃清三木露风一派的诗"。他在《吠月》的序中说明诗的表现目的,不仅是表现为情调而情调、描写为幻觉而幻觉,或为宣传演绎某一种思想。诗的本来目的是凝视人心内部颤动的感情的本质,或感触内部核心的感情,而且让感情尽情地流露。他并解释,所谓"人心内部颤动的感情"或"感触内部核心的感情",是指"一种生理的恐怖感"。同时,他主张诗是一瞬间的灵智的产物。平时所具有的某种感情,触及像电流体似的东西,才会发现旋律。所以诗表现人最强烈的苦恼和喜悦。诗是人情最自然的流露,是病魂的所有者和孤独者的一种寂寥的慰藉。从以上视点出发,他解释《吠月》的题旨说:"吠月的犬,是惊恐自己的影子而吠的。对病犬的心来说,月是清白的幽灵似的不吉祥的谜。犬便远吠之。"

萩原朔太郎的《吠月》确立了独特的象征诗风,首先表现在主题上和诗法上尽量避免思想概念的演绎和说明,而触及人心内部颤动的感情、内部核心的感情,以及不受歌的韵律的制约;其次,既维持一般象征的诗的意匠,又注意掌握日本语的生理机能和发挥日本语的生命力,以其任意而不从规的自在性,创造了自己独特的诗的语言,并与其敏锐的感觉融合,形成了他的以情趣为主眼的象征诗的基本特色。同时充分调动口语体诗的自由旋律,创造了新诗的模式和时代抒情诗的旋律。从这个意义上说,它实现了诗意识的变革和完全口语自由诗的定位。因此,森鸥外认为这是"最初的象征诗"①。

萩原朔太郎的第二部诗集《青猫》(1923),则以忧郁的抒情来表白其内面的生的意识——"灵魂和乡愁"和"实在的泪"而显示其

① 转引自《日本诗人全集 14・萩原朔太郎》解说,第 503 页,新潮社,1976 年版。

新的诗歌精神。

继之，日夏耿之介的诗集《转身颂》(1917)，以受压抑的异常感觉，来探求面对的日常的苦恼和不安，以及怯于死的恐怖，从正面捕捉不可知的实际的存在，创造了兼具古典性和浪漫性的庄重幽幻的感觉象征诗体，从而将自己置身于象征派的潮流之中。

室生犀星直接参与了近代诗的再变革，他与朔太郎的诗表现对生的意识的虚无与绝望不同，对人生采取思辨的、抽象的思索态度也相异，他的诗是采取直观和肯定人生的态度，并且不断行动又不断前进。他表示：他的"愿望炽烈的火，与潜藏在自己内部的卑小的东西、渎神的情欲、不纯的想念斗，与这些敌人斗，与不断出入的内外诱惑的东西斗，与不正之风、神秘主义、象征主义、病态的恶魔主义斗，与游戏、夸张、唯美、卑小的利己主义斗"。(《爱的诗集》自序)他的代表诗集《抒情小曲集》(1918)就抒发了自己对乡土的爱与感伤，唱出："云雀终日啁啾鸣啭/啁啾声与樱花相连/樱木飞快地伸展/樱花啊/让我感到了实际的存在/在阳光下烂漫绽放/在温暖而快乐的春天的/春之世界里绽放。"(《樱花与云雀》)

犀星浪漫的抒情诗风，以及采用接近口语、有时夹杂方言俗语的文语体，拓宽了象征派诗人未涉足的诗境，揭开了日本近代抒情诗新的一页。同时他接受陀斯妥耶夫斯基的人道主义的影响，诗的表现又有了新的变化。例如《黄昏之歌》表达了对贫苦人的同情与爱。

这时期正逢民众诗的盛行。他的这类诗，满怀人道主义的激情，咏叹贫者悲哀的身影和思索贫者的苦痛，但却没有民众诗那种唤起贫者的反抗和革命的精神。最后与耿之介的回避现实一样，他的诗逐渐失去对人生探求的热情，也逐渐失去诗的光辉。这时以艺术至上的象征诗也很难为广大群众所接受，只为少数人所理解。正因为如此，萩原朔太郎以及日夏耿之介、室生犀星的努力，标志着象征诗完成的同时，又直面近代诗重大变革的课题。从 1916 年本

间久雄的“民众艺术论”，到福田正夫创刊诗刊《民众》，集结了一批新诗人开展民众诗运动。

本间久雄在《民众艺术的意义和价值》一文中首先对“民众”这个概念作了界定，就是“除了上层阶级乃至贵族阶级之外的，包含中层阶级以下的所有一般民众、属于一般平民阶级的人。因此民众艺术不外是平民艺术”。他强调了两点：一是艺术家要将重点放在人数最多的下层阶级和最底层的工人阶级的人们身上，民众艺术就是工人阶级的艺术；二是要重视艺术的教化组织和教化模式的作用，要给他们更高的人生观和对美更深的感觉。因此，民众艺术必须为广大民众所喜爱，还必须为民众所创造。

以本间久雄提出的“民众艺术论”为契机，民众艺术论马上成为文坛的话题，加藤一夫、大杉荣、川路柳红等发表文章，从社会主义、无政府主义和人道主义等观点出发，提出了新兴阶级及其文学的问题，对此进行了热烈讨论。

大杉荣在《民众艺术的技巧》一文中对本间久雄等的论点提出了批评，他将民众艺术论与工人运动、社会的政治经济生活相结合，强调新兴的阶级必须有自己的艺术，必须有作为表达自己思想感情的、发现自己生命活力的、对旧社会战斗的艺术。

随着大正民主主义思想的发展，在西方民众艺术和日本上述民众艺术论双重引导下，兴起了民众诗运动。

首先白鸟省吾以口语自由体写了《世界的一人》(1914)而引人注目。他的这一诗作，与福田正夫的《农民的话》(1916)、富田碎花的《末日颂》(1915)、百田宗治的《一人与全体》(1916)、加藤一夫的《土地的呼唤》(1917)等作品为先导，民众诗开始形成。当时诗坛就近代诗的走向问题，意见纷呈。民众诗派与白桦派就人道主义问题也展开了论争。为了交流和整合诸派的各种意见，1917 年由民众诗派与象征诗派为首联合网罗当时许多有代表性的诗人，成立了诗话会。诗话会无章程规则，入会无限制，不论大小诗派，不论老中

青诗人都可以自由加入，并发行机关杂志《日本诗人》，出版年刊《日本诗集》，占据当时诗坛的中心地位。

民众派还于 1918 年创刊诗刊《民众》以及《科学与文艺》、《表现》，成为近代诗运动开始以来诗人最大的集结体，这标志着民众诗运动的诞生与发展。这一运动的中心人物是白鸟省吾、福田正夫、百田宗治、富田碎花，集结在他们周围或接近他们的诗人有：加藤一夫、千家元麻吕、尾崎喜八、山村暮鸟、室生犀星、高村光太郎、佐藤惣之助、福士幸次郎等。他们创作民众诗的同时，也积极介绍惠特曼、卡彭特、维尔哈伦等欧美诗人的作品和思想，民众诗运动达到了高潮。民众诗派产生了像白鸟省吾的《大地的爱》(1919)、富田碎花的《大地之子》(1919)等具有代表性的诗作，与完成期的象征诗派形成近代与现代之交诗坛的两种主要潮流。

民众诗派开展民众诗运动的目的，白鸟省吾在《民众诗的特质》一文中归纳为三点：(一)抱有对现代的热情和向未来飞跃的肯定精神；(二)在实在的现实、或迄今的诗人未注意到的所有人和所有事物里，广泛地发现诗的取材；(三)促进语言的自由和浅显易懂。因此，民众诗派在内容上进行前所未有的革命，歌唱的对象是民众，是农工，是集体中的个人和个人中的集体的互相理解和爱。他们在对全体的爱中表现自己的个性。由此他们强调诗的取材来自实在的现实，在大地、劳动、人的生活的现实相中，捕捉他们的爱的精神。他们的诗材从传统的“雪月花”中摆脱出来，从大地、劳动和生活中广泛采集，在一切实在的现实中寻求人的精神。在诗美之外寻求诗的力量，从诗的感情之外寻求诗的意志。也就是强调诗的要求以表现感动的自由为主，彻底地表现生命力。这便是他们所追求的诗的根本精神。

与此相对应，在诗形、诗语方面也进行大胆改革，追求自由口语散文诗体，不求诗语的端丽而求自由与浅显。他们认为过去的诗是用口来歌唱，而他们今日的诗是用心来歌唱，用全身心来歌唱。

他们的诗歌就是他们生命的呼吸，与呼吸一起产生语言，产生惟一的新的语言。

民众派诗人们的主观愿望是努力贴近民众的生活、思想与感情，并且在促进诗的社会性和大众性方面做出了自己的贡献。但由于他们没有深入民众生活和真正体验民众的生活、思想与感情，只在自己的书斋构思，虽然描写了工人、农民、民众、大地等，但大多是抽象概念的述说，诗语无节制，且技巧欠精当。他们的愿望与现实脱节，给民众诗造成致命的弱点。当时包括象征诗派的北原白秋、萩原朔太郎在内的诗坛从艺术至上的观点提出技巧性的批评。个别人甚至带有阶级偏见，对这一新诗派进行攻击，甚至谩骂他们歌颂的工人是“丑陋”的。民众诗派的诗人们发表不少文章与之进行论争，比如白鸟省吾的《民众诗的特质》(1914)、《排除逆行于新诗坛的偏见》(1918)，百田宗治的《昨日的诗和今日的诗》(1917)，福田正夫的《诗的现在及其精神》(1918)等，在论争中建立自己新的民众诗论。但由于这两种诗观的对立，引起了诗话会的分裂，1921 年一些象征诗派的诗人退会，由北原白秋、日夏耿之介另组新诗会。

这时期，白鸟省吾、福田正夫等与象征诗派的北原白秋围绕口语自由诗散文化问题展开论争。北原白秋在《诗与音乐》创刊号上发表的《艺术的圆光》，强调自由诗的自由的意思，不是放肆之谓，自由诗要始终保持诗的动律和风韵，保持诗的品位，不能将诗变成散文。同时声称：“所谓人道派、民众派——我称之为素材派——的横暴时代不应这样永远继续存在。”白秋还发表了《是诗吗——自由诗例证之一》(1922)、《是叙事诗吗——自由诗例证之二》(1922)、《粗杂的表现之一例——关于语言》(1922)，分别批评白鸟省吾的《森林带》(1922)、福田正夫的《恋爱的彷徨者》(1922)和《高原的处女》(1922) 的散文体或长篇叙事体缺乏“诗性”。白鸟省吾发表《诗的内容与形式》(1922)、福田正夫发表《论现代日本诗的本

质》(1922),反批评北原白秋的诗论是“时代错误的诗论”。北原白秋退出诗话会后,诗话会由白鸟省吾、福田正夫等维持到 1926 年解散,民众诗运动也完成了自己的历史使命。

在这场近代日本诗坛最大的论争过后,百田宗治在《所谓民主诗的功罪》(1925) 一文中客观地总结了民众诗的功过。他指出,民众诗在诗中注入社会意识、诗材自由而触及民众的日常生活,诗语通俗而接近散文,突破了狭小的纯粹抒情诗的世界,在诗的通俗化的发展中,留下了自己的功绩。但却缺乏为完成这一事业所必具的诗的教养,传统与改革的结合存在一定距离,缺乏技巧性等。他的结论是:“功过相半。”

民众诗派的创作活动,应该说是近代诗发展的重要一环。有些弱点可以克服,有些弱点在新事物成长的过程中是不可避免的。正如一些评论所指出的:“民众诗派的善意与爱,是在没有正确认识农民和工人就在头脑里决定他们是好人,在没有认识他们的生产劳动的现实就以牧歌式的低调歌颂他们,因此总觉得其作品缺乏功力,诗感稀薄。这大概因为其思想是输入文化吧。尽管明治后半期的象征诗派的系统大多是书斋式的,但却是稳坐在书斋里,而这一否定书斋的诗派,自己却是书斋式的,所以缺乏功底吧。”(藤原定《创元文库版·日本诗人全集》第 4 卷解说)

从近代诗史的发展角度来看,这是诗坛潮流新与旧相互交错的自然现象。民众诗的出现,与当时雄峙文坛的象征诗坛“分庭抗礼”。它起着从石川啄木时代过渡到无产阶级诗派的桥梁作用,其过渡的功绩是不可抹杀的。

可以说,象征诗和民众诗,从不同立场进一步确立了新诗的基本概念,强化了新诗形成的能力,不仅在外在形式上开了口语自由诗体的散文诗风,而且在内部精神结构上推进了在时代的、社会的联系中实现近代诗的自我表现,迎接了新诗发展的另一个新时期。20 世纪以来自然诗、唯美诗、象征诗虽然打破了旧的诗型,但在新

形式中进一步贯彻新的精神内容的任务，则由民众诗派，以及其后的无产阶级诗派和艺术诗派来实现和完成。

总之，这一时期象征诗和民众诗并存，以象征派为中心，各流派既保持自己流派的独特诗风，又互相影响和渗透。诗人们也不断转换自己的诗格，确立自己的个性，开展自己崭新的诗风，迎来了近代诗歌丰富多彩的繁荣时代。

第三节　新剧的展开与自由剧场运动

明治维新以后，日本文学走向近代，各个领域都进行改革。戏剧的改良比起小说、诗歌来面临着更复杂、更艰巨的任务。主要原因是，日本近代的戏剧相当发达，默阿弥、世阿弥的剧作可以与西方戏剧相匹敌，传统的歌舞伎、狂言仍拥有大量观众。他们虽然也开始新作歌舞伎、狂言，在近代日本文学中也占有一定位置，但它们却保留古风的语言和陈旧的题材，跟新时代并不合拍。同时，明治初期戏剧界有志改革者开始实验剧的创新，但由于接受近代剧的观众不多，加上 20 世纪初电影出现的冲击，这项新剧即近代话剧的实验性工作未能适时地推行下去。

近代戏剧改良的先驱评论家坪内逍遥的《闻戏剧改良会创立略述鄙见》(1886)，批评"改良会的贤明诸位企图急于改良外形"的做法，并指出"戏剧结构的改良，才是主要的根本所在"。稍后森鸥外写了《惊愕于戏剧改良论者的偏见》(1889)、《再论戏剧兼答批评家》(1889)等文章，提出了自己对近代戏剧改良的意见，强调：(一)将戏曲再创造放在第一位，如果没有戏曲的再创造，也就没有真正意义上的戏剧改良。探索确立近代戏剧，首先要以戏曲为起点，演剧活动也应以此作为基础出发。(二) 主张小剧场是适合上演近代剧的真正剧场。但森鸥外在理论上并未充分论述近代创作剧的艺

术技巧的变革问题。尽管如此，这两篇论文对于日本古典戏剧走向现代化，起着划时代的作用。具体地说，它们对于日本戏剧改良和近代戏剧的诞生，有如坪内逍遥的《小说神髓》对于日本小说改良和近代小说诞生所起的作用一样，具有重大的历史意义。

坪内逍遥率先写了《桐一叶》(1894—1895)，尝试将日本传统戏剧的样式与莎士比亚史剧的性格结合而创造出自己的戏剧新模式和新风格。尾崎红叶的《金色夜叉》、德富芦花的《不如归》等改编新派剧搬上舞台而取得成功。但这些距离西方近代新剧(话剧)还很遥远，于是一些有志改革的剧作家从翻译剧方面另寻出路，由于上演但丁的《神曲》、托尔斯泰的《复活》等翻译剧的成功，西方的剧作家，尤其是莎士比亚和易卜生等的剧本也翻译过来上演。

最早翻译易卜生剧本的是高安月郊，他于1893年和1901年先后部分翻译了《社会支柱》、《玩偶之家》。这两部社会问题剧，表现了追求自我完善和个性解放的主题，具有较高的文学艺术价值，所以受到了观众的热烈欢迎。1905年文艺协会创立，大力提倡创作文学价值高的新剧剧本，其后还成立了以创作新剧剧本为目的的"易卜生会"，尤其是森鸥外翻译了易卜生的《布兰德》、《玩偶之家》、《幽灵》、《约翰·盖布里埃尔·博克曼》等，大大推动了"易卜生热"。森鸥外除了翻译易卜生的剧作外，还翻译了挪威比昂逊的《手套》、《超人力》，瑞典斯特林堡的《债鬼》、《帕利亚斯》、《一人舞台》、《闪电》、《鹈鹕》，丹麦维德的《婴儿旅馆》等西方剧本。在西方翻译剧的影响下，进入20世纪之后，由森鸥外首先提出"戏剧以科白为主"，重视剧本文体的戏剧概念，并以言文一致体创作了许多新剧(话剧)剧本。

1906年西方近代剧的创始者易卜生逝世后，日本戏剧界掀起了一股"易卜生热"。在小山内薰主持下，由柳田国男、田山花袋、岩野泡鸣、长谷川天溪、岛崎藤村、正宗白鸟等于1907年2月成立了"易卜生会"，不仅推动了易卜生的戏剧研究工作，而且成为促进日

本近代戏剧运动发展的基础。其后，小山内薰受到龙土会的柳田国男等新晋艺术家的影响，于1907年开始反对新派剧，正式投入新剧运动，并利用他担任《新思潮》杂志编辑之便，撰文提倡新剧，并与明治座的市川左团次推动旧剧剧场的改革，但遭剧场内部的反对。他们只好另起炉灶，于1909年成立了自由剧场，企图通过翻译剧的实验性演出，探索新剧发展的道路。当时文坛名家岛崎藤村、岩野泡鸣等担任了自由剧场的顾问。牧羊神之会及《昴星》杂志的长田秀雄、木下杢太郎、吉井勇等也集结在其周围，并带来了新剧创作的机运。成立自由剧场作为日本最早的近代剧运动，具有划时代的意义。

同时小山内薰还从事戏剧理论工作，他批判日本戏剧的前近代性，引进和借鉴西方近代剧，克服剧本结构的非近代性，又注意过去的戏剧和演员的连续性，创造近代的戏剧。同时反对旧戏剧的体制，从确立导演的权威地位、演员的近代自觉，到旧剧场的改革等，这对于日本近代戏剧的理论建设起到了先驱的作用。

以**小山内薰**(1881－1928)的新剧理论的构建为契机，自由剧场开始以移植西方近代剧(话剧)为主，首先公演了易卜生的《约翰·盖布里埃尔·博克曼》。小山内薰在排练这部戏时，特别发表文章主张上演新剧，不能沿用旧剧或新派剧的演技法，而应采用新的表演法，从而揭开了日本新剧的序幕。其后陆续上演了高尔基的《夜宿》、梅特林克的《奇迹》、霍普特曼的《寂寞的人们》、契诃夫的《樱桃园》、安德列夫的《星的世界》、布柳的《信仰》等写实主义、自然主义、浪漫主义和象征主义剧作。在自由剧场公演的这些西方近代剧，许多都是由森鸥外和小山内薰翻译的。1912年前后，新剧剧坛主要翻译西方的近代剧上演，以此为基础，推动了其后日本剧作家创作新剧的工作。

自由剧场断断续续活动了10年。解散之后，小山内薰表示"主动将自己的全身心献给完成举起烽火的任务"。(《近代戏剧的经

路》,1919)他为了实现这一决心,进一步推进日本的新剧运动,以《戏剧与评论》杂志为据点,发表了许多论文,主张建立"戏剧实验室"和导演机制,以及进一步提倡日本剧作家创作自己的剧本等。同时他于1912年访问欧洲,学习并引进威廉·阿查的戏剧论和斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论,由此从单纯上演西方翻译剧,进入了一个研究西方戏剧理论和艺术方法的新阶段。小山内薰在这个基础上写了《第一的世界》(1921),并提出自己的戏剧方法论,主要强调以下几点:(一)除时间和空间外,不受任何舞台的束缚;(二)在这前提下,只写人,写人与人之间的关系;(三)不应勉强规定作品的中心思想,因为作品的中心思想是自然地产生而不是创造出来的;(四)要从一切戏剧性的状态下解放出来;(五)艺术的目的不是解决问题,而应该是提供问题;(六)话剧的主体是科白,一切的表现都应放在科白上;(七)剧本尽可能简练,尊重导演和观众的想像力。① 此外还写了《导演的任务与权威》(1922)、《小剧场与大剧场》(1922)、《平民与戏剧》(1923)等,继续开展理论活动。同时,利用《戏剧与评论》杂志这个据点,发表了许多表现主义的剧本,在介绍西方现代派戏剧方面也起到了先驱的作用。

小山内薰本人在戏剧创作中加以实践,写了创作剧《西山物语》、《丈夫》、《最底层》、《天主教信长》、《森有礼》、《金玉均》,改编剧《绿色的早晨》、《尘境》、《儿子》,以及传统剧改编的《倾城浅间狱》、《国性爷会战》、《博多小女郎》等。其中比较有代表性的是《丈夫》(1925)和《最底层》(1926)。前者以关东大地震后的贫民区为舞台,描写花柳街吉源附近住着一个以纺纱兼占卜为生的阿丝,苦苦抚养身边的小女儿,盼望着自己外出谋生的丈夫源次的归来。源次却杳无音讯。阿丝向源次幼时的友人三吉租了一间房子栖身。不久,源次突然出现,怀疑妻子阿丝与三吉的关系,就愤然离去不复

① 参见菅井幸雄著:《演戏创造的系谱》,第41页,青木书店,1983年版。

返回。阿丝无依靠，向三吉表白愿与他一起生活。不料三吉表示厌恶夫妻生活，也离阿丝而去了。后者反映在旋转舞台最底层的工人，背负着各自的过去而生活。他们常常聚赌，常常遭舞台总管的指责。一天，警察来到舞台最底层逮捕一个当小偷的工人时，工人们就不停地旋转舞台，阻碍警察追捕那个工人。舞台上的演出一片混乱，舞台的帷幕急速降落。两剧集中反映了小山内薰的上述戏剧创作思想和方法。

他的戏剧方法论和戏剧创作为日本戏剧创作，尤其是为新浪漫主义戏剧创作打下了理论和实践两方面的基础。当时年轻的剧作家大多倾向新浪漫主义、象征主义。小山内薰积极扶助日本的新浪漫主义剧作家，如吉井勇、木下杢太郎和长田秀雄等。

吉井勇早期作为新浪漫主义歌人而存在，其后在自由剧场运动的鼓舞下，决心“必须作为剧坛革新的一名战士而战斗”，(《现代戏曲全集》第九卷跋)开始创作剧本。其中在自由剧场上演的，有《鸥外的死骸》、《偶像》、《梦介与僧人》(均为1910年)、《河内屋与兵卫》(1911)等。

他的戏剧从内容到手法都注重自由奔放的新的浪漫性格，表现象征、冥想、梦幻和神秘的倾向，具有浓厚的官能性的神秘主义色彩。尤其是《河内屋与兵卫》更具新浪漫主义的艺术特征，它描写主角与兵卫受长崎商人带来的舶来品的诱惑，憧憬长崎的异国情调和享乐生活，离开大阪天满河内屋的父母，带着抱有同样憧憬的妹妹出走长崎的故事。这个以现实与梦幻交错编织出来的象征戏剧，表现了与兵卫追求享乐生活背后所充满的离家的孤独与寂寞的情绪。吉井勇后期的戏剧创作改变了象征剧的风格，倾向市井现实的写实剧，比如《俳谐亭句乐之死》(1916)等。在市井剧的艺术世界，吉井勇与久保田万太郎是齐名的。他将上演的从《下午三点》(1911)到《杯》(1925)等八个剧本结集出版，在近代戏剧史上占有特殊的地位。

长田秀雄先后参加新诗社和自由剧场运动,但他深受易卜生和契诃夫的影响。其戏剧创作方向与吉井勇、木下杢太郎迥异,大多具有写实的倾向。处女剧作《欢乐的鬼》(1910)是一部暴露博士夫人生下低能儿后给家庭所带来的苦恼和悲哀的写实剧。但它仍然是按照"艺术的目的,不是解决问题,而应该是提供问题"的创作原则,因此发表当时,剧坛对站在反自然主义立场的、新浪漫主义的享乐唯美的他,竟写出这样一部暴露现实的写实剧,都感到意外。《欢乐的鬼》是与秋田雨雀的《第一个拂晓》(1911)同时在自由剧场上演的。此后他还连续写了《饥饿》(1915)、《死骸的哄笑》(1915)、《产院》(1915),以及《说谎》(1919)、《恶鬼跳跃》(1924)等揭露和讽刺社会世相的喜剧。其间还写了多幕历史剧《大佛开眼》(1920)而获得好评。

小山内薰逝世前一年即 1927 年写了《日本戏剧的未来》的讲演稿,强调在综合东方的一切艺术传统和吸收西方的戏剧传统的创造性活动中,要以其主体的"国剧"——歌舞伎的艺术理想作为根底,来设定日本戏剧的未来像,并且以此作为自己"新的表演的尝试"。这不仅是日本戏剧领域的重要课题,而且也是整个日本文学、日本文化走向现代的一个带根本性的课题。他这种对传统与现代的自觉,由于他的辞世而未能在其创作活动中加以实践,作为一个问题在文学史上留了下来。

第四节 两种戏剧时代与筑地小剧场

近代新剧运动的主力之一的文艺协会,在 1910 年坪内逍遥任会长后,取消了文学和美术门类,而专事戏剧运动。文艺协会内部比起剧本创作来,更重视演员的培养。坪内逍遥也主要致力于培养演员的工作。文艺协会所培养的演员与藤泽浅二郎的东京演员学

校所培养的演员，成为当时从事新剧运动的主力演员。逍遥还成立戏剧研究所，研究改良歌舞伎，主要志向于发展新国剧，没有全身心投入促进新剧的再发展。文艺协会在演出《走向星的世界》、《信仰》最后两场后，便于1913年解散，与新剧运动的发起者小山内薰、市川左团次的自由剧场合并，并且分化为艺术座、无名会、舞台协会等几个剧团，随之还相继成立了许多小剧团，继续演剧活动。戏剧界出现了新剧史上被称为"群小新剧团"的局面。

作为美学家的岛村抱月在文艺协会时，教授易卜生的戏剧，并组织上演了易卜生的《玩偶之家》。他不赞同坪内逍遥的新国剧论。在文艺协会解散后，他成立了以松井须磨子为台柱的艺术座，团结一批剧作家、小说家，比如秋田雨雀、中村吉藏、楠山正雄、森鸥外、谷崎润一郎、有岛武郎、长田秀雄、小山内薰等协助翻译西方剧和创作新剧，并搬上舞台。他还抱着"谋求改善和普及文学、美术、演艺，以提高社会风尚"的目的，在戏剧领域致力于推动新剧的"大众化"，以重振新剧运动。艺术座坚持经济上的自立和高度艺术性的方向，对新剧运动产生了积极影响。在筑地小剧场成立之前，它成为新剧运动中心的指导剧团。

1918年岛村抱月、松井须磨子相继辞世后，艺术座解体。1919年小山内薰发表了《近代戏剧的路径》之后，转而专事戏剧理论和评论活动。这一年自由剧场事实上也停止了活动。原因是：经济上的拮据，以及市川左团次企图维持其歌舞伎演员的角色，只追求歌舞伎的近代化，尤其是在冈本绮堂的新歌舞伎《维新前后》(1908)、《修禅寺物语》(1911)获得较大成功和确立新歌舞伎的模式之后，他已经无意继续从事新剧工作。由此，新剧运动失去了指导中心。与此同时，新派剧也仿效新歌舞伎的模式，精练演技而获得新的发展。特别是泉镜花的一些小说改编新派剧成功，成为新派剧的代表剧目。泉镜花本人也创作这一模式的剧本。这大大刺激了新派演员登上近代舞台的热情。退出艺术座的泽田正二郎于1917年创立

新国剧，采取“进一步，退半步”的方针，以求自立经营新国剧，推动戏剧活动的开展。由于上述诸种因素的综合作用，近代伊始开展的新剧运动进入低潮，标志着近代第一期新剧运动的落幕。

文艺协会、艺术座和自由剧场虽然已不存在，但它们对新剧活动产生了深远的影响，新剧作家的创作热情依然没有消退。另一方面，许多有实力的小说家也涉足戏剧创作。当时三足鼎立于文坛的新浪漫派、白桦派、新思潮派的许多第一线作家，如长田秀雄、吉井勇、永井荷风、谷崎润一郎、久保田万太郎、武者小路实笃、有岛武郎、长与善郎、里见弴、仓田百三、久米正雄、山本有三、菊池宽等都从事戏剧创作，有力地支撑着新剧运动。新剧的创作经这批作家之手，作为文学史的一环而确立了其重要位置。这个时代，戏剧创作甚至压倒小说创作，剧坛与文坛相对应，形成浪漫主义、唯美主义、理想主义、新写实主义、象征主义等多彩的局面。

更具个性的白桦派和新思潮派的戏剧创作，在促进新剧创作的繁荣和整个新剧运动的再展开方面，起到了决定性的历史作用。这便是岸田国士在《近代戏剧选》(1948) 一书中所称的 1924 年“两种戏剧时代”的到来。白桦派和新思潮派在近代文学史上的意义，不仅限于其小说创作的表现给文坛吹进了新鲜空气，而且其戏剧创作给剧坛播下了优良的种子，开辟了一个百花园地。

在白桦派中，武者小路实笃的戏剧创作，高举新理想主义的火炬，给剧坛带来了新时代的光明。他的剧作不仅塑造了众多的追求人类的爱与美的永恒理想的人物形象，热烈地表现了生命力量的思想，投射出作者人道主义、理想主义的强烈信念，而且一反既成的戏剧理念和方法，表现形式自由奔放，创造出了一种与歌舞伎的装饰性文体、易卜生社会剧的翻译文体和情调剧的空洞美文体完全不同的、适应于新剧表现的语言文体，为当时习惯于诵唱方式的歌舞伎、新派剧演员提供了适应于其戏剧台词的机会。因此，在第二期新剧运动中，许多剧团都将武者小路实笃的戏剧搬上新剧

舞台。

武者小路的优秀剧作《人类万岁》是一部狂言式的喜剧，作者充分发挥奔放的艺术想像力，描写宇宙的创造者和主宰者“神”，充当“生命天使”战胜清教徒式的“道德天使”，讴歌了生命的力量和人的未来，祝福“人类万岁”。堪称“两种戏剧时代”最高杰作的《他的妹妹》(1915)剧中的主角，是一个很有前途的画家，由于战争而双目失明，事业受挫，让他的妹妹记录了他所讲述的心中的反战感情，作为演说词，向战争提出了控诉。这部作品在日本戏剧史上评价很高，被认为是“从明治末年到大正初期戏剧时代的总决算，同时也是步向下一个时代的光辉起点的所谓划时代的杰作。这是武者小路氏的毕生力作之一”①。作为通俗戏剧的《爱欲》通过一个天才画家听信传闻所言其妻与同样是天才演员的哥哥私通，产生忌妒，误杀了妻子的故事，深刻而逼真地揭示了人的猜疑、忌妒和憎恶的阴暗心理。这等剧作，对于后来者山本有三、菊池宽乃至久保田万太郎等人产生了积极影响。

白桦派作家中，长与善郎的《项羽与刘邦》、仓田百三的《出家人及其弟子》、里见弴的《爱憎不二》、有岛武郎的《死及其前后》等都成为优秀的观念剧剧目，获得剧评界和观众的好评。可以说，白桦派的主要作家除了志贺直哉之外，都参与戏剧创作。

新思潮派最先走进戏剧创作并搬上舞台而获得喝彩的，是久米正雄的处女剧作《牛奶场的兄弟》，接着他又写了《阿武限情死》、《地藏经的由来》、《三浦纺织厂老板》等反映工农生活的剧作，开了社会剧创作的先河。山本有三以处女作《洞穴》描写了某矿山坑内的矿工的非人生活而走进剧坛。他从此一发而不可收，写下了《津村教授》、《生命之冠》、《杀婴》等社会剧，以对人性的洞察和对人生精神世界的把握，以及将主题精神和舞台技巧的浑然结合，达到了

① 大山功:《近代日本戏剧史》第2卷，第348页，近代日本戏剧史刊行会，1969年版。

圆满的艺术表现，进一步树立自己真朴的风格。与此同时，菊池宽发表了《屋顶狂人》、《父归》等，他的小说《忠直卿行状记》等也改编成剧本搬上舞台。

特别是山本有三和菊池宽以写实主义手法分别创作的《杀婴》和《父归》，具有强烈的近代生活意识，展示了与白桦派完全不同的社会剧的内容和风格。由此山本有三和菊池宽为开辟近代写实主义戏剧的道路留下了不可磨灭的功绩，并称为大正剧坛的两大作家。

两种"戏剧时代"的剧作实践，促进了戏剧创作的兴盛和新剧运动的高涨。这一时期，以戏剧创作而置于同时代的文学整体中的著名小说家、剧作家，还有泉镜花、正宗白鸟、久保田万太郎、秋田雨雀，以及永井荷风、谷崎润一郎、葛西善藏、佐藤春夫等，他们对"戏剧时代"的新剧运动高潮的出现，也起了很大的推波助澜的作用。

泉镜花早期发表过《夜叉池》、《海神别墅》等剧作，还发表了描写住在姬路白鹭城的天守夫人的故事的《天守物语》(1917)，通过富有形象性的、诗一般旋律的台词，以及美女与妖怪、武士社会的卑小与精灵世界的华美的对比，展现其浪漫的戏剧世界，在当时的剧坛占有一席之地。他的戏剧大多以"魔界"为舞台，展开幻想美的世界。此后问世的还有《棣棠》、《阿忍》等。明治末年大正初年曾写过《白壁》、《秘密》两剧的正宗白鸟，以发表《影法师》为契机，接连发表了《人生的幸福》等近20篇写实的力作，大多具有讽刺社会与人生的意味。出身浅草的久保田万太郎也是从明治末年大正初年开始从事戏剧创作，他在《宵空》、《雨空》等大部分剧作中，使用东京方言，描写庶民的日常生活，充满了江户的情调和俳谐的趣味，留下了浓厚的庶民区所保持的江户时代的纯朴爽朗的面影，出色地营造了他的市井世态或浅草人情的独自的戏剧世界。名作《大寺学校》(1927)以明治末年学制改废为背景，描写了浅草一家临时学

校的校长和教员们所面临的命运。万太郎在这部剧作中，极大地发挥了其上述的艺术意境。翌年，由筑地小剧场公演，受到庶民的热烈欢迎，并获得国民文艺会奖，促进了新剧界对戏剧创作的再认识。

与此同时，新剧运动受到新兴的“民众艺术论”的影响，提出“为民众而演剧”的口号，开展民众艺术运动。**秋田雨雀**(1883—1962)在这方面的工作就很有建树。秋田初期接受俄国文学影响，从事短篇小说创作。他在担任《新思潮》的编辑记者，负责对易卜生会的采访后，开始对戏剧产生兴趣，专事戏剧创作，写了处女剧作《纪念会前后》以及《第一个拂晓》、《被埋没的春天》、《三个灵魂》、《佛爷与幼儿之死》、《国境之夜》等，兼融了浪漫主义、写实主义与象征主义的多种表现手法。

在《播种人》精神的感召下，秋田雨雀从民众艺术走上了无产阶级戏剧道路。之后发表的《骷髅的跳舞》(1925)一剧，显示了他戏剧创作的新倾向。《骷髅的跳舞》以1923年关东大地震后日本政府镇压进步运动为背景，通过一个青年难民目睹在这场镇压运动中屠杀旅日朝鲜人的惨状，激起青年对政府的愤慨，站出来揭露了政府的这一暴行，并严正谴责那些屠夫，让这些“丑陋的骷髅跳起舞来”，让这些“丑陋的骷髅化为石头”！于是青年与骷髅为无辜的死者跳起《死的幻想曲》和《告别曲》，直跳到倒在地上，变成一块块碎片。这时旭日冉冉升起。剧作者采用写实主义与象征主义结合的手法，揭露和批判了当时黑暗的社会现实。它给新剧带来了新的气息。

从新剧演员队伍来说，自由剧场时代，是歌舞伎演员、新派剧演员演新剧。在自由剧场解散之后筑地小剧场成立之前这段时间，还是继承自由剧场的传统，由歌舞伎的中坚演员演出新剧，比如二世市川猿之助的吾声会、十三世守田勘弥的黑猫座、六世尾上菊五郎的狂言座等，都相继上演新晋作家创作的新剧剧目，对于促进上

述新剧创作的繁荣，起到了不可忽视的历史作用。但是他们的表演方法很难适应新剧的内容。在缺乏新剧演员的情况下，这是一种不得已的办法。经过一段摸索和培养新演员，二世市川猿之助和十三世守田勘弥合作成立文艺座，专门从事新剧演出，上演了武者小路实笃的《我也不知》、《某日的一休》、《二十八岁的耶稣》、《人类万岁》，菊池宽的《忠直卿行状记》、《恩仇的彼方》、《一对兄弟》，山本有三的《津村教授》等。接着帝国剧场上演了菊池宽的《屋顶狂人》、武者小路实笃的《一日的素盏鸣尊》、谷崎润一郎的《阿国与五平》、山本有三的《指曼缘起》、有岛武郎的《断桥》等，以其清新的表演而获得成功。特别是猿之助与文艺座相对抗而新成立的春秋座上演菊池宽的《父归》，获得空前成功，这说明演员对新剧艺术有了更自觉的认识，掌握了新剧的近代精神和表演技巧，新剧的表演也臻于成熟。"群小新剧团"竞相公演上述三派作家的剧作，如仓田百三的《出家人及其弟子》、山本有三的《生命之冠》、久米正雄的《三浦纺织厂老板》等，都收到了新鲜的舞台效果，给新剧运动注入了新的活力。

创作和表演两方面的成熟，造成新剧再展开的新机运，取代了第一期新歌舞伎剧、新派剧所占据的主导地位。近代新剧的再展开，形成第二期新剧运动的高潮。

1924年小山内薰与土方与志成立筑地小剧场，标志着近代新剧的完结和现代新剧的起点。

第四章 20世纪前半叶三巨匠

第一节 森鸥外

森鸥外(1862—1922)出生于武士家庭,自幼才智过人。他五岁开始向儒学者学汉学,9岁随父学荷兰语。1872年上东京,进文学社学德语。1874年就读第一大学区医学校(现东京大学医学系)期间,爱读小说和随笔,并且学习汉诗文。1881年7月医校毕业后从军,任陆军副军医。

他在医学和语言学方面表现出超人才华,于1884年被陆军选派留学德国四年,专攻卫生学和军医学,课余爱好文学、哲学、美学和艺术,广泛涉猎古今东西方的名家名作。据他在《德国日记》中所载,手头的洋书达一百七十余卷,其中爱读的如希腊的索福克勒斯、欧里庇得斯、埃斯库罗斯,法国的奥涅、阿列维、格莱维尔,意大利的但丁,德国的歌德,特别是倾倒叔本华、哈特曼的哲学和美学,并且用汉文在原著上写满了眉批,还用汉文体写了《德意志日记》、《队务日记》、《还东日乘》等,表现了近代的精神和感受性。后来又学法语和梵语,显示了其东西方学问造诣之高深。森鸥外这次留学的收获,不仅限于医学的深造和西方语言训练的提高,而且开阔了视野,培养了近代的实证科学精神,接触近代文学的新风,以及发现感觉的世界。可以说,森鸥外有以汉学为中心的日本文化传统的

根基，又接受以德国为中心的西方近代科学文化的熏陶，东西方教养兼备。这些为其后来从事文学和评论活动打下了坚实的基础，又成为形成其思想结构、文学性格两重性的重要原因之一。

留德期间，森鸥外曾与一个德国舞女相恋。1888 年他回国时，舞女追随来到了日本，但鸥外慑于家庭的压力，屈服权力对私生活的干预，万般无奈舍弃了那个异国女郎，但在他年轻的心中留下了解不开的情结，后来转化为他的文学创造力。

回国之初，他在陆军医校当教官，并撰写医学论文。翌年，他深感日本文坛存在“种种的审美学分子”，处在一个“混沌的文学世界”，于是成立了新声社，与同人合译西方的诗集《于母影》(1889)，其目的是学“泰西诗学”，以整合这种混沌的状态，确立作为美的价值的文学世界。其意义是第一次用日本语表达西欧诗的精神和感情，给日本近代诗坛带来新鲜的感受性和内在的自由空气，同时进一步作出将传统的技法与西欧的技法融合的尝试。可以说，《于母影》带来了移植近代诗的机运。

《于母影》发表的同年 10 月，创办了日本最早的近代文学评论杂志之一《栅草子》，1896 年又创办了杂志《醒草》(后改名为《目不醉草》)，并以此为阵地广泛翻译介绍西欧美学，进行文艺批评活动，提倡近代文学和近代诗歌、戏剧的改良，开始他的近代文学启蒙活动。

从此他一边行医，一边创作，以反自然主义的姿态，写下了《舞姬》(1890)、《泡沫记》(1891)、《信使》(1891)，作为对他留德的青春爱恋的纪念，还发表了有名的译作——安徒生的《即兴诗人》(1892)和修宾的《埋没的人》，此外还将其翻译的德、法、俄、美等外国小说、剧本结集出版《水沫集》(1892)，这代表了鸥外在浪漫主义文学运动初期的成果。

以 1910 年发生的幸德秋水事件为契机，面对事件前后的严酷镇压和窒息的空气，森鸥外发表了著名的随笔《沉默之塔》(1910)，

批评明治政府“杀害了读自然主义和社会主义的书”的人，将他们的尸骸运入灰色的高塔，“在这座沉默的塔上，乌鸦酒宴方酣”。在这里，他从自由主义立场出发，以辛辣之笔，讽刺了明治政权的专制主义。

这时期，《昴星》创刊(1909)。他创作了《青年》(1910)、《妄想》(1911)、《雁》(1911)等。同时，以1912年乃木大典夫妻为明治天皇殉死事件为契机，写了以殉死为题材的小说《兴津弥五右卫门的遗书》，开始创作历史小说，从此一发而不可收，并取得了许多新成果。

森鸥外的文学业绩是多方面的，文艺理论和批评是重要的一个方面，而且有着明确的目的意识，主要是整理当时文学批评和文学理论的混乱，确立批评的原理和审美的基准。其评论范围，“大至艺术全境，小至诗文一体”。他的初期文学评论包含文学理论、诗论、小说论、戏剧论、画论等广泛的文学艺术领域，同时继续在创作小说和译诗方面为近代浪漫主义的开展，做了大量的启蒙工作。

森鸥外参与评论之初，在文艺批评方面投入了巨大的热情和精力。他首先试图以医学作为参照系，确立其文学理论上的学院式的风格。为此他通过近代的科学精神、近代的文学概念和语言的结构进行理论的思考，在小说论方面将自然科学(医学)的理论和方法与文学的理念和方法相比较，对两者的差异提出了形象而深刻的见解。他的《小说论》(1889，后改题为《以医论小说》、《出自医学说的小说论》)，强调医学者运用分析和解剖的方法，以获得试验结果的事实为满足，而小说家不能满足于事实，还必须驾驭它，这样就要靠想像力来完成。森鸥外在两者的比较中发现文学本身的价值和方法，进而批判了左拉将自然科学的方法应用到小说论上的“实践小说论”即自然主义方法论，以及反驳坪内逍遥的《小说神髓》所提倡的写实主义论，试探着走自己的理论和创作道路。

接着，他又相继发表了《读〈文学与自然〉》(1889)、《再质问自

然崇拜者》(1889)等，强调文学理念上的真、善、美三者是存在差别的，美不是事实的模写，而是由超越事实的“想”(审美的理念)来保证的超越的价值。文学就是要创造这样的价值。也就是说，文学上的美是具有独自的意味和价值的，文学理论批评应以审美学的标准作为尺度，以美的理念的标准作为划分文学艺术价值的高低。他的根本态度是根据理想来裁断经验的现实。因而他肯定形而上的存在，非常重视灵感、艺术的自律性和美的绝对性，否定自然主义和写实主义的文学理念和方法。他的结论是：“明治文学的批评，应将善与美分开，以审美学的标准作为批评的根本依据。”为了补充以上论点，他又发表了《论诗情的界限及猥亵的定义》(1889)和《山房拊掌谈》(1892)，前者说明“猥亵避虚想而就实观”，“极美的艺术有时是可以伴以不道德的”；后者重申在艺术上要将美与科学的真、道义的善与美严格区分开来，艺术是美之所在，应以审美学作为文艺批评的标准。实质上他是反对近代文学初期沿袭下来的封建的功利主义思想，主张要具体地区别艺术与道德，似乎有点矫枉过正，实际上是主张彻底地实现艺术的自律性。

在《栅草子》创刊号和第二期，先后发表了《论〈栅草子〉的本领》、《读现今诸家的小说论》，以及评外山正一的画论、山田美妙的韵文论、石桥忍月的幽玄论等，对于当时一些批评家将文学理念真、善、美三者的关系混淆或者暧昧三者的区别的状况，进行了批评。

在《栅草子》创刊三年半后，他发表了《答无名氏论〈栅草子〉书》(1893)，强调整理混沌的文学，必须确立一定的批评标准，这就是以哈特曼的审美眼光作为批评的基准和哲学的依据。因此，他在评论活动的同时，以哈特曼的观念论美学观为楷模，努力建立自己的批评理论和美学体系。

森鸥外的诗论、戏剧论是文学评论的重要组成部分。在诗论方面，就山田美妙在《日本韵文论》中所主张的日本近代诗的革新应

以形式层面改革为主的论点，发表了《美妙斋主人的韵文论》、《不服美妙子之说》、《文海藻屑》等进行反论，认为作为美的余情和幽玄，仍然是感情性的东西，短诗形的感情的幽玄，也有合乎哈特曼的“小天地想”的境地，特别强调余情和幽玄作为短诗形的“小天地想”，是美的普遍性的问题。同时，他针对美妙不顾日本语与西欧语的基本性格不同，生硬引进西欧诗的诗法格律的论点提出了批评，指出美妙的韵文论忘记了日本诗日本语的本质，未能着眼于新体诗的创作上，并就美妙的余情与哲理的关系问题，提出了“叙情诗的幽玄说”。他针对当时一些戏剧改良者将改革剧场作为第一急务的观点，写了《惊愕演剧改良论者的偏见》(1889)、《再论演剧》(1890)、《演剧场里的诗人》(1890)等，主张改良戏剧，首先是改良剧本。

森鸥外在上世纪末与坪内逍遥进行“没理想论争”之后，以极大的热情，研究和译介哈特曼的美学理论体系。他对西方的美学理论的探索，不仅显示了他的才华，而且通过西方美学理论的传播及理论批评，对于促进日本文学观念和价值观念的更新，实现日本文学近代化，起到了不可磨灭的作用。可以说，引进西方美学是森鸥外的一大功绩。

如果说，日本文学史进入近代，坪内逍遥和二叶亭四迷主要是接受西方写实主义文学论的影响，那么森鸥外则是受到西方浪漫主义美学思想的渗润。具体地说，他留学德国期间，日本正处在时代新旧交替的矛盾的持续之中，他带着那个时代日本知识分子特有的苦闷心情，从接受哈特曼的“无意识”哲学思想开始，翻译了哈特曼的《审美论》，于 1899 年与美术史家大村西崖根据哈特曼的《美的哲学大纲》编著了《审美纲领》，这是继中江兆民译《维氏美学》之后，介绍西方美学的又一大工程。他们在《审美纲领》中首先批评了朴实的写实论，强调了艺术的感情因素、艺术与伦理道德的非从属关系，从而主张审美、伦理二学与理论哲学分立，审美与伦

理二学并存。其次，主张自然美和艺术美的关系是：自然美与艺术美是相互作用的，自然美可助艺术美，作者通过模仿或观察自然来完成艺术；艺术美可助自然美，因为自然美有待能变，作者理解艺术美的官能会使自然美丰富起来。再次，主张“人有感受性（缘性，Receptivity）和制作性（业性，Production）。同时将“无意识”哲学思想延伸至美学。

森鸥外接受了哈特曼唯心主义哲学思想的影响，宣扬非理性主义和悲观主义，但他又以理性来洞察现实，克制其悲观主义，即企图调和理性主义和非理性主义，建立一种新乐观主义。其艺术上的浪漫思想就是从这里酿造出来的。可以说，他“将经验论与观念论调和在一起而形成的‘具象理想主义’的美学思想和实际的艺术活动结合起来加以普及，对发展美学和开展艺术运动的功绩是很大的”①。甚至可以说，他翻译和介绍西方文学、美学的影响，波及同时代和下一代的作家。

他的《舞姬》(1890)是日本浪漫主义先驱之作，描写一个青年官吏太田丰太郎奉命留学德国。在德国期间，救济了一个贫困的德国舞女埃丽丝并与之相爱、同居。日本某省官厅得知后，准备免去他的官职。太田在大学时代的好友相泽谦吉的忠告之下，为了安然回到日本，保住官位，不得不抛弃有了身孕的恋人，抱着伤心之情回国了。这使舞女埃丽丝失望而发疯，酿成了悲剧。

在日本近代文学作品中，作者第一次以近代自我的觉醒问题为主题，力图描写主人公太田从令人窒息的封建残余社会，到了西方近代文明和自由社会而产生近代自我的过程。作者选择了那个时代最普遍存在的、最具典型意义的觉醒与屈从、叛逆与妥协的问题，围绕太田在爱情与功名上的激烈矛盾冲突来展开故事情节。作

① 山本正男：《东西方艺术精神的传统与交流》(中译本)，第72页，中国人民大学出版社，1992年。

者笔下的主人公太田，一方面接受了新思想的洗礼，积极追求个性解放、恋爱自由，在一定程度上表现了他的叛逆性格；另一方面，这种内在的叛逆性格又是不彻底的，在外在的孝道、利禄面前，他又动摇乃至妥协。这个人物所具有的明显的两重性格，正好反映了新旧社会——从封建社会到资本主义社会转型期知识分子在激烈动荡的变革中的复杂心态、软弱性格，以及他们在旧的伦理道德束缚下思想的不成熟性。继《舞姬》之后，森鸥外写了《泡沫记》、《信使》，构成三部曲，也是以留德的生活体验为素材，以悲剧的恋爱为主题，用同样的文体，表现浓厚的抒情的咏叹，充满了异国的浪漫情调。

《雁》(1911)是作者继上述三部曲之后的另一部力作，采取写实主义与浪漫主义相结合的创作手法，描写了明治初期一个贫苦的少女阿玉的悲剧故事。阿玉为生活所迫，备受巡警的欺凌，后沦为一高利贷者的小妾，遭人冷落。她不甘屈辱，热切地追求独立和自由，暗自爱上了医大学生冈田，但她甚至连单独向他倾吐爱慕之情都没有来得及，幸福的幻影就破灭了。

作者采取大学生冈田的朋友“我”的回忆形式，来铺展故事情节，把叙述、议论、抒情三者有机结合起来。通过一系列细节描写，有层次地表现了人物的内心世界，赋予人物以鲜明的性格，比如巡警的狰狞，高利贷者的悭吝，冈田的朴实等等，都有各自不同的色彩。对阿玉这个人物，作者更是运用了纤细如绵的词句，细腻地描绘了她从受凌辱到觉醒的全过程，以及她纯真、善良、开朗、追求自由的性格，反映了明治初期日本妇女要求摆脱封建羁绊，追求个性解放的进步愿望。小说着墨淡雅，感情丰盈，文字清丽，情意缠绵，好似一首抒情诗。特别是作者最后以冈田偶然投石击毙一只雁来象征阿玉的不幸命运和凄凉结局，贴切地表达了而且进一步深化了主题，给读者留下了诗一般的余韵。

1912 年 7 月明治天皇驾崩，9 月乃木希典大将夫妇随之殉死。

这一事件发生之后,对森鸥外冲击甚大,使他的思想陷入极大的矛盾,在他的创作心理上也掀起很大的波澜。对他来说,写了《雁》等现代小说之后,再以现代小说形式来体现批判精神,已经非常困难。于是转向写历史小说,其中有《兴津弥五右卫门的遗书》(1912)、《阿部一家》(1913)、《大盐平八郎》(1914)等,它们不仅折射出作家思想性格的两重性,而且也反映了他的历史观的差异性和历史小说创作观的多层性。他在《遵照历史原貌与脱离历史》一文中就承认:"我调查史料,引发了尊重从其中窥见的'自然'之念。我讨厌随便改变它。(中略)我不愿意改变历史的自然,却不知不觉地被历史所束缚。我在这个束缚下呻吟,想摆脱它。"也就是说,他强调了历史小说要尊重所发现的历史中的自然,在艺术上再现逼近历史的真实,而不应随意改动。但在创作实践中,他又要摆脱历史的束缚,以史料作为观照,注入作者主观的理解,因而常常为两者的矛盾而苦恼。他的《山椒大夫》(1915)、《高濑舟》(1916)、《寒山拾得》(1916),就是在这一创作思想指导下诞生的,试图在"遵照历史"和"脱离历史"的微妙接合点上,辩证地处理历史真实与艺术创造两者的关系。当然对于无力把握历史发展规律的鸥外来说,这是一种艰难的尝试。

在这个基础上,他对历史传记的方法产生一种新的认识,那就是对考证学的方法的再认识,强调以知性为主,并努力在以江户时代三学者为对象创作的史传体小说《涩江抽斋》(1916)、《伊藤兰轩》(1916—1917)、《北条霞亭》(1917—1921)上体现出来。

森鸥外的作品无论是近代题材还是历史题材,其文学结构的重层性是由于他性格和精神结构的重层性所决定的。他身处时代变革的漩涡,一方面在德国接受了明治维新以来西方新思想的影响,培育了自由的精神和初步自我觉醒;另一方面受到以皇道为本的国家教育,且长期在陆军为官,被灌输天皇制的思想和秩序观,没有完全确立自我的主体性,从而自觉或不自觉地形成个人自由

与国家秩序的矛盾与对立，并常常为寻找两者的接合点不可得而苦恼、孤独。因此，他的作品追求个性解放、反对旧秩序的思想并不十分强烈，相反，由于身为高官，他对旧秩序采取容忍的态度。这种双重性格反映在他的作品主题上，同时，也难免不在他塑造的主人公身上留下了影子。

总括来说，森鸥外在日本近代文学史上做了大量工作，将西方近代的文学理念和方法引进日本，并试图在评论活动、美学译介与研究，乃至在小说、诗歌、戏剧创作方面，探索日本文学在近代化过程中再创造这种理念和方法，以及探索以汉文脉为主的日本传统文学近代化的可能性，并在历史小说和传记的创作实践中，把汉文和欧文的表现特征交织在一起，创造了独特的口语文体，在推动日本文学近代化方面建立了丰功伟绩。森鸥外与夏目漱石、芥川龙之介作为近代日本三大文豪而名载史册。

第二节　夏目漱石

作为作家，具有一种硬骨头精神的，在中国有鲁迅，在日本则非夏目漱石莫属。

夏目漱石(1867－1916)坚决反对权贵，为了不从属于政治权力和官办学问，保持学问的独立和个人的自由、自立、尊严和良心，自动放弃具有优厚待遇和受人尊崇的东京帝国大学教授的前途，后来又拒绝接受政府授予的博士称号，毅然走上并一直坚持走自食其力的职业作家的道路，做一个有骨气的文学家，拿起尖锐批判和深刻讽刺的笔，决心“快刀斩断两头蛇”，“起挥纨扇对崔嵬”(1895年5月26日致正冈子规书简所附的汉诗句)，向社会的黑暗现实和邪恶势力挑战。这种伟大的精神力量和人格力量，最后使他成为一位伟大的批判现实主义作家而载入日本近代文学史册。

漱石，出生在旧幕府世袭制的名主家庭。明治维新后，家运不济，其父认为他此时出世给自己带来厄运，所以让他当了新宿名主盐原昌之助的养子。他虽受到养父母的溺爱，但仍深感孤独。至九岁，养父母离婚后，他才又回到亲生父母家，但其父对他仍非常冷淡。“无论从生父来看，还是从养父来看，他都不是人。毋宁说是一件物品。”(《路边草》)这种生活遭际，对他的精神压力很大，养成了他的孤独性格，也培养了他对独立人格的苦苦追求，乃至影响他患了“神经衰弱”的忧郁症。

漱石自幼喜爱汉文学，曾一度中断普通中学的课程，入私塾学习汉文。他从中国的唐宋诗文和《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》等史书“为人为国”的文学观念中，了解到所谓文学的定义，并获得了相关的文学知识，初步认识到文学是有益于社会和人生的东西，同时对江户时代传统文学的谐谑性也抱有浓厚的兴趣；另一方面，他意识到明治维新后日本走向近代化，要立足近代社会和接受近代思想的洗礼，英语是必要的条件。因此他不得已转入英语学校所属的学舍就读。进入大学预备门(第一高等学校前身)本科后，学习英国文学，开始显示其习英国语言文学的非凡天才。这期间，在同班同学正冈子规发表《七草集》的启发下，他写了纪行汉诗文集《木屑集》(1889)，第一次使用漱石的笔名。以后他在子规主持的《不如归》杂志上发表了许多俳句。1890年考入东京帝国大学文学系，专攻英国文学，接触西方的近代文明，其中对霍特曼的平等主义，产生极大兴趣。在《哲学杂志》上，他发表了题为《文坛上平等主义的代表者霍特曼的诗》(1892)，强调“在政治上企图实行革命主义的是法国人，而在文学上发挥革命主义的是英国人”，在具体论述霍特曼的诗时，比起文学的价值来，他更多地论述诗文及其诗的精神，再次显示了他对文学的思想内涵的重视。1893年大学毕业后，他一边攻读研究生，一边在东京高等师范学校教授英语。由于面对东西方两种文化的严重对立和冲突的情势，再加上严重的神经衰

弱和其他疾病缠身，他陷于苦恼与不安。这种苦恼与不安，既是家庭的、个人的，也是时代的、社会的。他为了逃避这种不安的现实，一度入镰仓园觉寺参禅，但未悟道，先后到了偏僻的四国松山和熊本担任松山中学和第五高等学校的英语教师，企图获得精神上的安定。1900 年，33 岁的漱石由文部省派遣赴英国伦敦研究英语，十分重视西方重知性、教养的文化主义和自我本位主义。与此同时，发现了西方的商业主义和拜金主义的弊端，对西方文明也提出了批判性的看法。他从西方看日本，目睹明治社会在西方的影响下受金钱和权力支配的现实，开始认识到“万事都学西方是愚蠢的”，不能无批判地接受西方文明，主张吸收西方近代思想，不是以西方思想来取代日本精神，而是要一方面“超越旧时代的日本”，一方面要“启发固有的才力，涵养其天赋的德性”，即是要改变日本的旧陋习，发扬日本传统美德。也就是说，他用西方思想来对照日本精神，把日本社会和文化作为问题来思考。他在 1901 年 3 月 16 日的留英日记中就写道：日本明治维新的觉醒“并非真正的觉醒，而是在狼狈不堪中不得不醒来。结果只是急于从西方吸收而无暇消化，文学、政治、贸易无一不是如此，日本如果不做一番觉醒是不行的”。他将这种切身的感受，写进了《伦敦消息》。

漱石于 1903 年回国后，接任小泉八云的一高教授和东大讲师的教职。应子规的弟子高浜虚子约稿，写了《我辈是猫》（1905－1906），它以迄今日本近代文学所没有的深刻的思想性、尖锐的讽刺手法和独特的幽默语言，有力地批判了明治社会的庸俗、丑恶的现实而震惊文坛，对于当时正在兴起的自然主义文学是一个巨大冲击。

这部作品描写接受西方个人主义影响的中学教师苦沙弥先生与其友人迷亭、寒月、独仙等聚在自己的客厅里议论种种社会世相和文化现象。他们有的与主人一样，接受西方个人主义影响，但反对盲目崇拜西方；有的坚持传统的日本主义，从自己的不同立场出

发，大发议论，且常常互相批评或揶揄。而苦沙弥家里养的一只猫，用其猫眼来观察主人和客人的议论，并加以讽刺性的分析和批判。可以说，这部小说没有迭宕的情节和严密的结构，正如作者本人所说的“既无情节，也无结构，像海参一样无头无尾”。但它却打动读者，震撼文坛，成为一部留芳后世的伟大作品，就在于其思想内容和艺术形式达到完美的统一。

《我辈是猫》的艺术成就，首先表现在奇特的艺术构思上。主人公可以说不是人，不是苦沙弥，而是猫，是由一只拟人化的猫来占据着小说的整个活动舞台。也就是说，通过猫的眼观察社会的种种世相，通过猫的脑思索着种种社会问题，最后还是通过猫的口分析和批判种种丑恶的社会现实，以及描画生存在这个社会里的种种人物的面目，包括剖析它的主人及主人一家人，以及造访主人家的所有客人的心理机微，评论他们的种种可笑行径，然后或赞颂，或讥讽，或揶揄，或鞭笞。总之，故事的发生、发展和结局，都是由猫来扮演主要角色，并自由地在这个艺术的大舞台上驰骋。

其次，表现在运用传统艺术形式的创造性上，充分运用江户时代文学的诣谑性这一传统的艺术形式，最大限度地调动它所追求的轻松、幽默、滑稽、诣谑的性格和暗示的警句式的表现。这不仅表现在对其批判的特定对象和议论的一般对象的身上，而且也表现在对有着作者本身影子的人物苦沙弥的自嘲上，是具真实性的。比如，一方面通过猫来津津乐道地大讲尊重知识和知识分子的可贵，另一方面又通过此猫与邻居人力车夫的大黑猫谈话时，说自已“瘦得皮包骨”，讥笑人力车夫的猫“身强力壮”，却“头脑简单”，“毫无教养”，且“野性十足”，来象征社会轻视知识和知识分子，以及轻蔑劳动和劳动者的可悲现实。从这个意义上说，其讽刺的艺术生命就在于真实。

最后，表现在创作技巧和艺术语言的个性和独创性上，一是兼及现实主义和浪漫主义的方法，既严厉而忠实地揭示现实的矛盾

和丑恶，又运用浪漫主义的夸张乃至离奇的手法，使两者达到天衣无缝的结合。与这种创作手法相辅相成，成功地活用了日本语言，包括日本语言特有的反语、双关语和谐音语，再加上交错使用幽默的词句、诙谐的语调、隐喻的警句、辛辣的妙语、轻松的插话等，极大地发挥了各种不同的语言效果，组合成多彩的艺术语言世界，而且都使用了当代地道的东京腔，并在文体方面完全实现近代化。

在写《我辈是猫》的同时，夏目漱石执笔写了另两部名作：一部是《哥儿》(1906)，这是根据作者多年的教员生活体验写成的，他运用江户时代“落语”的喜剧艺术形式，通过主人公“哥儿”充满正义感的眼光和自叙的口吻，无情地暴露了明治社会教育界的阴暗面，淋漓尽致地抨击了校长的伪善和狡诈、教务长的阴险和利己、教员小丑的献媚和阿谀，塑造了几个抱有正义感的人物如数学主任、英语教员等，以这两类典型人物展开了正义与邪恶、善美与丑陋方面的矛盾与冲突的情节。

另一部是《旅宿》(1905)，描绘作为文艺家的主人公在现实的压抑下，为了解脱烦恼，而“出入于清净界”，作一个超然物外的“余裕的第三者”，享受“非人情”的美的世界，多少抹上了唯美的浪漫色彩。而且他在为高浜虚子著的《鸡头》所作的序文中将天下的小说分为两种，即有余裕的小说和没有余裕的小说，并对“余裕”作了注释：“世间是广大的。广大的世间之事件也有种种。随缘临机享受事件的种种，就是余裕。观察是余裕，体味也是余裕。等待此等余裕才产生事件，才形成对事件的情绪，这些依然是人生，是活脱脱的人生。它既有描写的价值，也有阅读的价值。”由此他曾一度被称为“余裕派”。

作家在创作初期，之所以出现这两种干预现实和超然现实的截然相反的倾向，就在于“夏目漱石的理想，就是把个人看得最宝贵的一种尊重道义的个人主义。因此，对没有理想，一味追求金钱、名誉和地位，日趋堕落的资产阶级社会，和生活在其中的软弱无力

的人，他才爆发出道德的愤怒。这是一场伦理同现实之间的斗争，一场自我同社会的冲突。这种抗争和冲突直接流露出来的时候，他就写成了《哥儿》(1906)、《疾风》(1907)等贯穿着主观反抗的作品，当他要逃避这种抗争和冲突的时候，就产生了像《伦敦塔》(1905)、《旅宿》(1906)那样的浪漫主义小说"①。

与此同时，他写了《二百十日》(1906)、《漾虚集》(1906)等，不仅表现出旺盛的创作力，而且宣言他的人生的第一义是"在于枪杀文明的怪兽，即使是几许也要给予无钱无力的平民以安慰"，(《二百十日》)继续反映了他对人生的积极态度和对平民百姓的同情，以及对当时的种种"文明的怪兽"，包括对主流社会的道德观和价值观——金钱和权力支配的批判精神。此后，漱石一发而不可收地接连写下了一系列不同风格和不同内容的作品。比如《虞美人草》(1907)展现了浪漫的梦想世界；《矿工》(1908)将写实性导入了浪漫的梦想世界里；《三四郎》(1908)、《从此以后》(1909)、《门》(1910)三部曲以现实主义与浪漫主义结合的手法，创造了一个悲喜剧的世界，开始逐渐从初期对明治社会现实的批判和讽刺的作风，到更多地以西欧近代小说的心理分析方法，探讨近代知识分子的利己主义问题和近代人存在的孤独的内心世界。《过了春分时节》(1912)、《路边草》(1915)又带上几分东方式的虚无主义和神秘主义，即禅的"虚空"与"无"。从内容来说，有对社会现实、家族制度的批判，有对世俗伦理观念虚伪的揭露，有对日本近代化出现的弊端、知识分子近代自我觉醒的心迹和自我压抑苦恼的探索等等。这些作品显示了作家构建小说的非凡能力和文学思想的曲折历程。

在创作小说的同时，夏目漱石以《文学论》(1907)、《文学评论》(1909)等文论，构成漱石的较完整和系统的文学理论，同时也是他对东西方文学交流思考的结晶。

① 西乡信纲等：《日本文学史》(中译本)，第 307～308 页，香港三联书店，1979 年版。

他的《文学论》首先是突破欧洲中心主义，不以西方文学作为惟一标准，而超越西方一般特定的“文学”概念，但他也非常重视西方文艺学的文学自律的概念的近代意义，将它与东方文学以道德伦理为主的学问为第一义的文学概念调和，独自给文学定下一个新概念。也就是说，他将文学定了一个著名的公式：“文学内容与形式＝F＋f，F 意味焦点的印象或观念，f 意味着附在其上的情绪。”F＋f 即认识要素＋情绪要素。认识要素只是科学知识，而情绪要素是没有任何理由而产生的感情，它只是文学的前阶段，唯有两者相结合才能进入文学阶段。《文学评论》以西方哲学、政治、艺术及风土风俗等文化为背景，叙述英国文学史的发展，并且分别详述艾迪生、斯梯尔、斯威夫特、蒲柏、笛福等作家及其作品。他在文中特别说明文学史的方法应具的客观性，以强调日本应以自己的文学标准来对待西方文学，因为东西方“在文学这点上，既然有不同，既然应以趣味来判断，就没有理由抛弃自己的趣味标准来服从别人之说”。因此他只是将西方文学作为一种参照系，来思考包括西方文学和东方文学在内的世界文学的价值。从而他确立了具有普遍性的科学的文学理论，以开辟日本独自的文学论。

漱石在其文学论中，将日本文学的主体发展作为中心课题。首先，他强调“三为”，即日本文学的发展，是“为自己、为日本、为社会”，(《模仿与独立》)批评了认为日本文学不能与西方文学相比，无论改革或刷新都要模仿西方文学的错误论点，主张加强日本文学的独立性，让自己内部的独立的东西发展起来，并且把“三为”作为统一体来把握。其次，他强调日本文学“自己要成标准”，“一切的发展无论如何必须有气力——精神”，所谓精神，即“自觉自信力”。(《战后文学的趋势》)第三，他主张“为了扩张日本的特色，为了发挥日本的特色，是要买其利器”，但“西方的东西未必都了不起。日本有日本的固有特色。发挥这种特色比什么都重要”。同时，“采纳西方文学，必须是为了发挥自己的特色”。(《批评家的立场》)这三

点相辅相成，成为建立其独自的文学论的基础。他的文学论的核心是：内容与形式的统一问题。他主张日本文学的发展是“为自己、为日本、为社会”，即他将文学的目的规定在这上面。他批评文坛某些人，将文学看作是单纯的技术，是一种“清闲事业”，而“躺在俳句趣味般的清闲文字上”；“如果将文学作为生命的话，就不能单是满足于美”，(1906年10月致铃木三重吉书简)而且要“避邪就正，斥曲为直，扶弱挫强”。(《旅宿》)这样，文学就不能不涉及道德价值判断的问题，“作者就作品中的事件，必须下黑白的判断，给予善恶的批评”。(《文学谈》)文学家的使命，就是“应该解释如何生存，并教给平民生存的意义”。(《文学的哲学基础》)同时表示文学家“述作的劳力里，就有他的生命。他的气魄化为滴滴的墨汁，满腔的精神在一字一划上跃动着”；(《疾风》)文学家不是单写人，而是要对发展中的社会具有进步的眼光，借助某种技术，来发挥伟大的人格力量。这种“伟大的人格力量，浸入读者、观者或听者的心，化成其血与肉，流传至他们的子子孙孙”，这才能真正产生文学的效应，所以这时候文学家“为自己”，“自己不是个体的人，而是社会全体精神的一部分”。(《文艺的哲学基础》)换句话说，文学“为自己”，也是要“为日本、为社会”，就是要表现“社会全体精神”，使自己和社会一体化。但是，他强调内容是“生命”的同时，并没有忽视形式，认为“形式是为内容的形式，内容并不是为形式而产生的”，“内容是变化的，新的形式也会随之不断地创造出来。一种形式如果人为地企图永久维持下去，内容就会破坏这种形式”，(《内容与形式》)而且他断定“思想好而文字坏的文章是普通文章，思想坏而文字好的文章则是坏文章”。(1890年致正冈子规书简)所以漱石主张文学是应该有理想的，但这理想不是单一的力量，它包括“美、真、善、壮”四种力量，他说：“毋庸置疑，这四种力量受时代的影响、个人的影响，会产生消长变迁”，而“这四种力量正如其名所示，是四种不同的东西，都是文艺的理想”，(《文艺的哲学基础》)是可以并存与统

一的。而实际上,美、真、善、壮四种力量是一个不可分割的统一体,是内容与形式统一的基础。

漱石的文学论要解决的另一个重要课题,就是调适日本文学与西方文学、传统文学与近代文学的关系问题。他承认近代文学具有泛欧罗巴性,但也不能否定各民族传统的个性。日本的近代文学要扎根于日本民族的土壤上,对传统要有自信心和自觉的认识,但他重视日本东方传统的同时,并没有完全拒斥西方文学,而"是要买其利器",即学习和借鉴西方文学。但买西方"利器"、"采纳西方文学"的目的很明确,是"为了扩张日本特色,为了发挥日本特色",即为己所用,完成传统的再创造,而不是追求西方化。因此自称为"洋文学的队长"的他,虽然热情地倾注西方文学,但也没有忽视日本和东方文学的传统,极力强调对传统要有"自觉自信力",并以俳句的平民性为例,说明日本文学不亚于西方文学。可以说,他在对待这个问题上采取了辩证的态度。如果不是对传统的自觉认识和对西方文学的全面理解,要使两种异质的文学从冲突到并存,并使它转化为创造力,建立漱石这种文学论的模式是不可能的,而这个模式对于日本文学发展日本特色的近代化是十分必要的。这就是漱石文学论的独创性和前瞻性之所在。

漱石的文学论提出的另一个重要问题,就是主体地再认识文学存在的价值及其独自的功能。在上述"三为"的原则基础上,他运用多学科来建立其方法论的基础,提出要从哲学、历史、政治、心理、生物学和进化论等多学科来审察文学的价值,强调"认识世界先应解释人生,解释人生应先论述人生的意义、目的及其活力的变化。还有论述如何开化、解剖并组合构建开化诸元素的问题,应先论及文艺开化的影响及其将成为何物"。(1902年3月致中根重一书简)因此,他将探求人应如何生存和生的伦理相关的"思想"涵养作为第一义,确认文学的人生和社会的功能,并批评了那些注重"风流韵事"的文学倾向。他在评子规的《七草集》时曾讽刺道:"鄙

人天资愚钝加疏懒，龌龊没于红尘，风流韵事荡然一扫，愧于吾兄者多矣。"这种文学思想，很大程度上胚胎于东方文学思想。在这个问题上，他以东方的“为人生、为社会”的文学精神为根基，重点强调了文学内容的基本成分的社会背景和政治经济的动因，同时他又吸收西方文学的新概念。在这方面，他改变森鸥外、高山樗牛、岛村抱月的以德国观念论美学和英美的经验论美学为基础的既定文学论、艺术论，接受英国李普斯以心理学为基础学，将美学作为应用心理学的一个分科的观点，主张“着重从心理学、社会学的角度，从根本上论述文学的活动力”，认为“文学在心理性上是多么必要，我暂要探求这个社会如何产生、发达、颓废。文学在社会性上是多么必要，我暂要研究其如何存在、兴隆、衰灭”。(《文学论》序）即他将心理学作为哲学、美学的基础学，在美学上移入感情，观察和分析个人的直接经验，并将心理的要素抽象化。所以他的结论是：文学“在产生其大目的的基础上，必要的第二目的，就归结在‘幻感’二字上”。根据他的解释，文学作品给读者的美感，就在于享受由心理上的“幻感”而产生的“文艺上的真”。(《文学论》第四编第八章）他的上述著名的公式“文学内容与形式＝F＋f”，其立论的根本就是放在心理学的美学和社会学的结合上。

在创作方面，夏目漱石努力实践自己的独创性文学论，在东西方文学的接合点上，确立自己的历史方位。他借鉴西方文学的理念、原理、结构和技法，运用独特的东方文学思想和日本文体，写下了不少名垂史册的文学作品，这正是漱石对传统文学和西方文学都有自觉认识的结晶，也是他的文学论的具体实践的表现。应该说，漱石在理论和实践两方面的工作都是开拓性的，其对 20 世纪日本文学发展的持续影响，其时间之长、范围之广、层面之深，可以与森鸥外比翼，其功绩是伟大的。最后一部小说《明暗》(1916)，由于作者胃溃疡复发，大量出血，不治亡故而中断。夏目漱石享年 49 岁。

第三节 芥川龙之介

芥川龙之介(1892—1927)是新思潮派的主要作家,与森鸥外、夏目漱石三足而立,将日本近代文学推向一个新的高峰。

龙之介出生于东京都京桥区入船町,世代均为士族。从父辈开始家道中落。芥川出世九个月(一说七个月),其母发疯后,为生母家收为养子。他与疯母相伴10年,"一次也没有从自己的母亲那里感受到那种像母亲似的爱"。(《点鬼簿》)芥川认为他的"人生悲剧的第一幕是从(他们)成为母子开始的"。这一境遇给龙之介的一生投下了不可磨灭的阴影。同时芥川家世代对文学艺术怀有浓厚的兴趣,饶有江户文人的家风。尤其是养父爱玩赏南画、盆景、俳句,江户人洒脱纤细的审美意识自然成为这一家的规范。因此,在家庭的熏陶下,他从少年时代起就爱读和汉文学书籍,尤其是喜欢汉诗、南画和古董,培育了他的艺术素养和文学气质。

龙之介由于家境的缘故,自幼养成怪异的孤独癖。但他聪颖过人,上中小学时已经手不释卷地阅读马琴的《八犬传》、近松的江户小说,以及中国小说《西游记》、《水浒传》、《聊斋志异》等的日译本,并且开始习作俳句,与同学组织文学社团"流星社",创办小杂志《流星》,自任编辑,以溪水、龙雨等笔名发表感想文、童话故事,显示了他早熟的文学才华。

1910年9月,19岁的芥川以优异的成绩被保送升上第一高等学校文科,更广泛地涉猎文学和历史书籍,其中十分钟爱泉镜花、夏目漱石、森鸥外的作品,几乎一览无遗。而且他将读到和听到的怪诞故事记录下来,集成《椒国志异》,还积极参加各种课外读书会、文学研究会,经常参观画展、听音乐会,并陶醉于唯美派诗人的作品,尤其模仿唯美派诗人北原白秋、吉井勇作诗。1913年以全班

第二名的成绩毕业于一高。同年9月顺利考入东京帝国大学英文系，他对听课和考试不感兴趣，但却对社会科学，特别是社会主义和无政府主义抱有很大兴趣，并且更加如饥似渴地读起从莫泊桑、法朗士、斯特林堡到托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等的西方文学，并动手翻译西方小说。他读了托尔斯泰的《战争与和平》，“感佩得五体投地”。

在校期间，由于生父家和养父家事业失败，家庭的生活重担过早地落在他的肩上，使他心力交瘁，患了严重的神经衰弱症，过量地服用安眠药，又造成了幻想症，使他本来已经孱弱的身体更加衰弱了。

上大学的翌年，他爱上了生父家的小保姆吉村千代，写了《我的性生活》，纪录了自己青春的觉醒。但芥川的初恋，遭到养父母的反对，由此他怀疑养父母对自己的爱也是出于自私。于是他慨叹“不能跨越人与人之间的障碍，不能愈合落在人身上的生存的苦恼和寂寞”。(1929年3月9日致恒藤恭书简)可以说，这短暂的初恋遭人为的阻挠和旧道德的重压以失败而告终，给他的人生观至少带来以下两点强烈的影响，一是以为人是丑恶的、利己主义的。他既怨恨周围，也怨恨自己，更加深了他的厌世思想；二是变得更加孤僻，企图回避现实而沉溺在幽默滑稽的古典世界里。

失恋之余，他更耽于书海，企图忘记自己的痛苦。之后，1914年和1916年，在久米正雄、菊池宽等人的影响下，参与筹划第三、第四次《新思潮》的复刊活动，大大提高了对文学创作的热情。大学一二年级就发表了处女作《老年》、《青年与死》、《丑男子》，以及《丑八怪》、《仙人》等。大学毕业前还发表了《罗生门》、《芋粥》、《手巾》，出版了第一本创作集《罗生门》(1915)等，但他仍没有意识要当个专业作家。

1916年7月大学毕业后，他一度在海军学校任教员等职。后作为每日新闻社之友，获得固定的收入，便辞去教职。在第四次《新

思潮》创刊号上发表了短篇小说《鼻子》(1916)之后，受到夏目漱石的赏识，认为他“将会成为文坛上无与伦比的作家”，从此渐为文坛所承认，促使他下决心当专业作家。以此为契机，他短短十一年的创作生涯，给后世留下了166篇作品，丰富了近代日本文学的历史。

芥川龙之介的人生经历——母亲的发疯、父亲的事业失败和自己初恋的失意，给他带来精神上的极大痛苦，造成严重的神经衰弱和体力的衰弱。他感到孤独，仿佛自己是个“在孤独地狱里受苦受难的人”。他经常自问：“我为什么受到如此的惩罚？”这个生活上的疑问，在芥川的人生观和文学观方面都留下了巨大的阴影，给他的生活和文学都带来一种“漠然的不安”。

芥川涉足文坛之时，正是以《播种人》为代表的早期无产阶级文学和“民众艺术论”席卷日本文坛、自然主义盛极而衰与各种反自然主义文学蓬勃兴起的时期。在种种文艺思潮的冲击下，他以冷静的旁观者的眼光来审视各种文学观，从而作出自己的选择。在对待无产阶级文艺方面，他不像艺术至上主义者那样完全否认文学的政治价值，他说：“习俗认为文艺与政治无缘。毋宁说，文艺的特色是存在于与政治有缘的地方。无产阶级文艺这时候终于兴起，反而有点过迟了。”但他又说“我惟一希望的，无论无产阶级还是资产阶级，不能失去精神自由”；作家“站在马克思的唯物史观上描写人生”，“恐怕并不总是代表优美的”，所以作家的创作，“尽了人力之后，除了听天由命，别无他法”。(《无产阶级文艺之可否》)

于是，他以对人生的这种态度，对待文艺的批评标准。他说：“如果不用这个标准而去追求真、善、美等等标准，那是滑稽的时代错误。”(《某傻子的一生》)因此他不完全赞同当时文坛流行的自然主义标榜的丑陋的“真”，白桦派理想主义冀求的虚妄的“善”，唯美派沉迷的颓废的“美”。他对三者抑多于扬，但却又企图调和三者而保持其平衡。也就是融汇所有，以比他们原来更真实的姿态，即一

种新现实主义的姿态，来追求真、善、美，使之更具有综合性的特色。

他尤其自觉地反对自然主义主张悲惨的小自我、丑陋的“真”和平板的描写，认为“自然主义主张的小自我，令人不能忍受，也许这种自我表现毕竟与自我的价值无关，梵高也只是说‘我要在世人之前展现自己’，而从不说‘如何展现丑恶的内里’”。(1914年11月30日致恒藤恭的书简)从而主张立体地而不是平面地认识现实，同时也应无惧丑恶，冷静而严格地检验现实。

他的文艺观主要表现在：其一，文学具有认识人生的价值，通过文学，可以了解人生的微妙性和复杂性。他强调：对他来说，街头的行人也只是行人而已。他为了了解他们——他们的爱、他们的憎恶、他们的虚荣心，就只有读书。特别是读世纪末欧罗巴诞生的小说和剧本。其二，只有文学才能包容人生的美与丑、善与恶的所有矛盾，也只有文学才能完成美，而且是具有永恒性的美。他强调：不容回避，有一种力量迫使他必须正视周遭和一切丑恶。他不回避丑恶而正视丑恶。他以为美丑善恶一如，因为丑恶，才更能理解自己和别人所有的善美的事物。同时更能理解自己和别人所有丑的事物。也就是说，他以为丑是美的本源，愈是理解丑，就愈能理解追求美的存在的意义。

透过他的作品的演变脉络，可以看出他的创作的基本特征。

第一，通过历史的传说和故事，来反映现实，解释人生。

芥川龙之介创作的最初阶段，日本正处在发生镇压进步势力的“大逆事件”，以及“大正民主”破灭之前后，资本主义的社会制度的缺陷日渐显露，阶级矛盾日趋激化的时候，文坛上自然主义开始衰颓，初期无产阶级文学兴起，年轻作家处在人生的十字路口，都在努力寻找表现自己和反映社会生活的新方法。芥川有着丰厚的历史知识和高深的古典素养，他选择历史小说的形式来实现自己的追求，这是最自然的事情。因此他写历史题材的小说，是有明确

的目的意识的。他说过：

> 现在也许我在捕捉主题，把它写成小说。为了在艺术上最强有力地表现这个主题，就需要有某种异常的事件。这种时候，这个异常事件，仅仅作为异常而已，要把它作为今天日本发生的事来写是很不便的。如果勉强写的话，很多时候会让读者产生不自然的感觉，结果连难得的主题也白费了……但是，小说与传说和故事不同，小说有小说的规则，不能只按“历史”来写。这里有时代的制约。因而，写那个时代的社会状态，也要让人感到自然，得到几分满足。所以无论从哪种意义上说，所谓历史小说，都不是以再现历史为目的，也许可以这样加以区别吧。……
>
> 顺便补充一点，由于这个缘故，我即使把历史的事写成小说，我对历史的事也没有多大的憧憬。我觉得比起发生在平安朝或发生在江户时代的事来，更值得重视今天日本发生的事。
>
> ——《澄江堂杂记》

芥川这段话，很明确地表达了几层意思：一是他以历史题材写小说，不是就历史写历史，不是以再现历史为目的，而是表现自身设定的主题并使之作为艺术化的手段；二是由于时代的制约，不便直接将今天的社会状态或异常的事件写成小说，因而借助历史题材来再现今天发生的事；三是将历史的事件寓意化，通过历史人物来表达自己的主观思想。

他的历史题材首先取自《今昔物语》，原因也在这里。因为这部日本从古代文学到中世纪文学转折期诞生的说话集，利用从天皇、武士、平民直到盗贼、乞丐的种种故事，以及有关狐狸、天狗、鬼怪等等妖怪谈的集录形式，描绘出众多的跃动的人物形象，并摸索出担负下一时代历史使命的新的人物形象；这不仅与芥川喜欢表现

平民、喜欢妖怪谈的兴趣相投缘，而且与芥川要在追求精神的革命和新的艺术中发现人与生命的目的是相契合的。因此，他谈到自己与《今昔物语》邂逅时说："想起自己作为作家起步的时候，从其中获得了力量，来重新构建自己的生命和艺术。"他还说，在《今昔物语》中，自己最有兴趣的，是本朝的部分，其中尤其是"世俗"和"恶行"的部分。这部分最明显的，就是越发辉耀着野蛮。所谓野蛮，借用红毛人的话来说，就是 Brutality(野性)的美，就是与优美、奢华最无缘的美。(《关于〈今昔物语〉》)

所以他关注的，是物语中"修罗、饿鬼、地狱、畜生的世界"，从他们那里发现"野性的美"的存在。他从《今昔物语》，以及《宇治拾遗物语》、《十训抄》、《古今著闻集》等取材的小说，有《罗生门》、《鼻子》、《芋粥》、《地狱变》、《莽丛中》、《六个宫姬》等一系列小说。它们大多采用历史上奇异的、超自然的事件，描写生活在社会底层的民众，面对地狱般的现实，不断复苏野性的生命，顽强地挣扎着继续生存所展现的"野性的美"。可以说，他以昔日的事写小说，并非憧憬昔日的事，而是借助历史的舞台，展现现代的事，对现实和人生进行理性的思考。

尤其是其代表作之一的《罗生门》，将现代社会的"现实场"置于日本的历史之中，通过细致描写主人公的心理流程，来揭示人在善与恶、美与丑的对立和相克中所流露的不安定心绪，同时在对人的自私心既不肯定，也不否定的情况下，将矛盾的并存绝对化，来展现自己的观念世界，达到以冷眼的旁观者观照社会上的利己主义的目的。

从这些作品里，不难发现作者取材遍及古代至近世的各个历史时期，巧妙地用近代人的利己主义来解剖历史上的人物，对人间赋予新的解释。作为人生的观照者，他有"两个自己"，"一个是有活动能力的热情的自己，一个是有观察能力的冷酷的自己"。他正是以热情与冷酷的双焦，审视不同历史人物的人生轨迹，冷彻地解释

现实和人生。

其次，其历史题材取自江户时代的人物和事件，以观照人生。其中有取自武家故事的《某日的大石内藏助》、取自町人故事的《戏作三昧》，以及描写俳圣芭蕉弟子的《枯野抄》等。作者在这些作品里，以锐利的目光，对内藏助、曲亭马琴、松尾芭蕉等历史名人的人生观或艺术观作出理智的剖释，向人们提供了观照近代人生的一份份极好的材料。

再次，通过“天主教故事”、“文明开化故事”，批判现代社会。以天主、基督西方异教为背景的有《香烟与魔鬼》、《开化杀人》、《信教人之死》、《邪宗门》、《基督教上人传》、《黑衣圣母》、《南京基督》、《众神的微笑》、《报恩记》等；以“文明开化”为背景的有《舞会》、《阿富的贞操》、《雏鸟》等。这些作品都与西方文明有关。此外，还写了一些涉猎东方文献资料的作品，如取自印度佛经故事《业》的《蜘蛛丝》、取自中国古代说话本的《杜子春》等。不管是西方材料还是东方材料，他都能驾驭自如，以其奇拔的思考方式表达出来。

可以说，芥川初期和中期的作品，大多数是借用历史题材，来作出现代的诠释。因此，“他在大正文学史上开拓了新的世界的，首先就是题材这一点”。但“其兴味的中心，是捕捉相通于古人与近代人之间的人性的闪光，给予古人的心理作出近代的解释”。① 相反，作者为数不多的近代题材的小说，有的只是客观地反映现实，似乎未能透彻地把握现实，有陷入自然主义巢臼之嫌。

第二，融汇东西方的文艺精神和技法，来营造自己独自的新的艺术世界。

芥川龙之介一方面探寻日本的古典世界，着力发掘《今昔物语》的艺术生命，从中获得力量，以重建自己的生命和艺术；一方面憧憬“西方的呼声”和学习西方近代小说的技法，根植在日本文学

① 吉田精一：《明治大正文学史》，第 259 页，樱枫社，1980 年版。

的土壤上进行精神的革命和技巧的革新。他说过："近代日本文艺，横向模仿西洋，纵向志向根植于日本土壤的独自性的表现。"(《僻见》)

首先，他的作品重视故事结构的简洁性。他说，他的小说大体上是有故事的。没有草图的画不能成立。小说也同此理，它是在"故事"的基础上成立的……严格地说，在全然没有"故事"的地方，任何小说都是不能成立的。但他认为："决定一篇小说价值的，决不是故事的长短或奇拔。像'故事'而没有故事的小说，在所有小说中最接近诗，它不一定是最上乘的小说；从没有通俗的趣味这点来看，则是最纯粹的小说。"(《文艺的、过于文艺的》)

以上论点，是芥川在与谷崎润一郎围绕小说的艺术价值的论争中提出来的。他对谷崎提出的小说情节的趣味性有艺术价值的说法表示怀疑。他认为没有故事的小说，自然只写身边琐事，这不是小说，起码不是最上乘的小说。由此可以说，构建小说的故事，是他构建小说的美的结构的基础。

同时，他摄取 19 世纪西方文学精练的心理描写技法，使之运用历史题材，而又保持近代文学的构架。

其次，兼用古典文体与近代文体，并保持其完整性。芥川是根据题材来选择文体的，他使用的文体多达近二十种，其中包括物语体、小说体、写生文体、书简体、备忘录体、教义问答体、记录体、独白体、笔记体、传记体、议论体、考证体、说话体、对话体、复合独白体、电影剧本体、戏曲体、记事评论体等，而且在这些文体之上，还使用汉文直译体、日本古语体、圣经文体等。

他兼备和汉的传统学识和西方的近代学问，他的东西方文学融合的成功，被认为是在日本近代文学史上继森鸥外之后，"日本在消化西欧文学的阶段上取得重大进展的事件"。①

每个作家的思想都具有时代的特质，受到个人的境遇和阶级

① 中村真一郎：《芥川龙之介的世界》，第 69 页，角川书店，1968 年版。

的制约。同样每个作家的作品所表现的思想，也受到时代、阶级和历史的制约。芥川充分认识这一点。他说过：

> 我们不能超越时代。不仅如此，我们也不能超越阶级。我们的头脑里已被打上阶级的烙印。（中略）我们与在各自不同的气候下、各自不同的土壤上发芽的草一样不会变化。同时我们的作品也是具备了无数条件的草种。若从神的眼光来看，我们的一篇作品，恐怕可以显示我们的全部生涯。
>
> ——《文艺的、过于文艺的》

他生活在“时代的不安”下，个人接触到许多不合理的实际，自然地流露出对社会上利己主义的不满，对资本主义的现实不满，感到周围的现实都充满不调和，加上患神经机能障碍症，精神和肉体都受到折磨，产生一种厌世思想。进而对社会和人生感到幻灭，认为“周围是丑恶的，自己也是丑恶的。人凝视眼前这些东西而活是痛苦的。然而，人又强迫自己这样活着”。（1915年3月28日致恒藤恭书简）

由此引出他对生的态度的三部曲：首先以为肯定生，必然要肯定丑。在他看来，善与恶不是相克，而是相关的。因此，生是建立在不合理的基础上的。所以“若是始终贯以理性的话，我们就必须满腔地诅咒我们的存在”。其次主张善与恶永远背负争斗的命运，因为征服了恶，善才能成立；对善进行反抗，恶才能成立。没有恶也就没有善。征服恶之后随之而来的和平是美的。因此，最后在他的眼里，“恶也好，同恶的斗争也好，都属人生的必要。这样，已经将同恶的斗争名为善，为什么不可以将恶本身称为善呢？另一方面，将恶称恶者为什么不能也将善叫恶呢？”（1914年1月21日、1915年3月28日致恒藤恭书简）

他这样从理论上理解生和观照生。然而现实是人生的善恶是

相克的，只有抑恶才能扬善。在现实碰壁之后，他对社会和道德的怀疑与日俱增，不能自拔，于是企图逃避生，逃避现实。所以他要竭力追求另一个观念性的理想主义世界。但他不是个消极主义者，而是冷静的旁观者。他曾经这样自问自答："你为什么攻击现代的社会制度？因为我看见资本主义产生的恶。"因而他不能不冷眼观察现实和审视人生。不过，他虽然努力去寻找时代和社会的病根，但却没有力量去解决现实的丑恶问题，于是企图调和现实与理想之间的距离，从现实中寻找理想的可能性，企图从艺术中拂去不调和的人生。

芥川龙之介的人生观的形成，一方面是由于上述的个人和家庭遭遇，另一方面，也许是更重要的方面，由于他的成长处在如前所述的明治末期到大正时期充满激荡与平和、闭塞与明朗对立的历史时期，面对的是"时代闭塞的现状"。个人、家庭、社会三方面的境况，使他陷入人生苦恼的深渊，同时他又不堪忍受现实的丑恶，作为人生的旁观者，为了埋头观照现实，他又不得不从精神上用合理主义武装自己，期望使自己成为一个"精神上的强者"。他出于对资本主义体制、道德和现代社会的种种束缚不满，因而对马克思主义抱有一定的兴趣。但他不相信通过与资本主义斗争可以改变人的命运。

可以说，他的世界观是基于个人主义的合理主义的基础。对于社会和人生采取一半肯定、一半否定的态度。他的《某傻子的一生》、《侏儒的话》就是他解剖自己的世界观的自白书。在自白书中，他既承认"看到了资本主义的罪恶"，"攻击现代的社会制度"，但却又"害怕他们所蔑视的社会"。所以他强调："最光明的处世方法是既蔑视社会的因袭，又过着与社会的因袭不相矛盾的生活。"（《某傻子的一生》）他为此常常苦恼于宿命，"一半相信自由意志，一半相信宿命；一半怀疑自由意志，一半怀疑宿命"。"古人将这种态度称作中庸。……我相信，如果没有中庸，就没有任何幸福。"（《侏儒

的话》)可以说,以中庸之道来统一自由意志与宿命的矛盾,是芥川人生观的核心。

芥川谈及这个问题时还说过这样一段话:"遗传、境遇、偶然——主宰我们命运的毕竟是这三者,"(《侏儒的话》)所以决定他的命运的"四分之一是我的遗传,四分之一是我的境遇,四分之一是我的偶然——我的责任只是四分之一"。(《暗中问答》)

换句话说,他只有四分之一的能力来主宰自己的命运,实际上他已不能主宰自己的命运,于是企图笃信基督教来寻找精神寄托,但现实的压迫使他受到更大的折磨,他无法再相信上帝能再创造奇迹来解救他不幸的命运。于是1927年35岁时,他抱着"希望已达之后的不安,或者正不安时的心情"(鲁迅语),以服安眠药自杀的方式,结束了风华正茂的年轻的生命。

"芥川是时代的牺牲者,他一身背负着世纪末的渊博学问,不堪忍受旧道德的重荷,在新时代的黎明中倒下了。"① 也就是说,芥川龙之介不满社会对自我的重压,又无力抗争,最终企图在调和两者的矛盾中来实现自己的人生。

宫本显治在《败北文学》一文中指出:"一是他闭锁在旧道德的氛围,一是他在精神上有耻于自己既承认资本主义的罪恶,又安于生活在其中。(中略)这样,芥川氏将他生理的、阶级的规定所产生的苦恼,来代替人类永恒的苦恼。" ②

芥川龙之介生命的完结,是时代不安的象征,也是日本近代文学的完结。

---

① 唐木顺三:《芥川龙之介论》,《大正的作家们》,第92页,英宝社,1955年版。
② 《现代日本文学讲座——评论、随笔》(2),第82页,三省堂,1963年版。

第五章
无产阶级派与现代艺术派的对立

第一节 无产阶级文学的发展轨迹及成就

第一次世界大战后，俄国十月革命成功，法国作家巴比塞发起支持苏联的世界无产阶级革命的“光明运动”。日本国内 1918 年爆发夺粮暴动，促进了工农运动的蓬勃发展，社会主义思想得到广泛传播。在文学上，从 20 年代后半期本间久雄的“民众艺术论”，提出了工人的权利问题，到以宫岛资夫为代表的工人文学和创办《劳动文学》、《黑烟》等一批工人文学杂志，以及中野秀人主张“第四阶级论”，一批工人出身的作家如宫岛资夫、宫地嘉六、内藤辰雄、藤井真澄、新井纪一等出现，一些作家如秋田雨雀、江口涣、藤森成吉等直接参加社会主义运动，他们都朝着无产阶级文学方向发展。

1921 年，前田河广一郎、叶山嘉树、黑岛传治等创办《播种人》杂志，翌年 6 月号上刊登了作为《播种人》理论家的平林初之辅的《文艺运动和工人运动》，第一次引进苏联的“无产阶级文学”这个概念，强调了艺术的阶级性，初步构建起无产阶级文学理论的框架。“播种人”文学运动吸引了许多进步文学家，使他们接近无产阶级文学，第一次形成包括马克思主义派、自由主义派、无政府主义派在内的广泛的文艺上的统一战线。平林初之辅、青野季吉主张建立在社会主义旗帜下的思想上的统一战线，内部产生了对立的意

见，再加上1923年关东大地震后，左翼运动遭到当局的残酷镇压，受到严重打击。《播种人》及许多工人文学杂志被迫停刊，“播种人”运动便解体。无产阶级文学运动受到了暂时挫折。

在这种情况下，1924年6月创立了文艺方面的统一战线性质的杂志《文艺战线》。它在成立纲领中指出：（一）我们站在无产阶级解放运动的艺术的统一战线上；（二）无产阶级运动中的个人的思想和行动是自由的。参加创刊《文艺战线》的同人有青野季吉、今野贤三、金子洋文、小牧近江、中西伊之助、前田河广一郎、平林初之辅等13人。其后叶山嘉树、林房雄、里村欣三、千田是也、黑岛传治、村山知义、藤森成吉、藏原惟人、平林泰子等也成为同人。他们还广泛吸收关心无产阶级文学运动的作家——俗称同路人作家参加，扩大了统一战线。这个时期，青野季吉作为《文艺战线》的理论家积极活跃在文艺理论战线上，叶山嘉树、黑岛传治等在文艺创作中也取得丰硕成果，继《播种人》第一个繁荣期之后，迎来了无产阶级文学第二个繁荣期。

其后青野季吉等主张无产阶级文学运动应以马克思主义思想来统一。缘此，中西伊之助等非马克思主义者开始退出《文艺战线》，无产阶级文学运动的统一战线出现第一次裂痕。于是《文艺战线》联合其他无产阶级文学杂志和个人如林房雄、江马修等，在反对资本主义的社会主义旗帜下，于1925年成立了“日本无产阶级文艺联盟”（“普罗联”），作为文艺运动的统一的联合体，实现了第一次联合，成为无产阶级文学史上的一个重大事件。在这种背景下，无产阶级文学运动获得了迅速发展。

1926年11月，“普罗联”第二次大会，接受福本和夫“左”倾的影响，一批非马克思主义者加藤一夫、秋田雨雀、小川未明等被排斥在战线之外。“普罗联”实行改组，成立了“日本无产阶级艺术联盟”（“普罗艺”），创办《无产阶级艺术》杂志，从而无产阶级文艺以“开放门户”为宗旨的使命结束，实行了关门主义。以此为契机，被

开除的非马克思主义者另立“无产派文艺联盟”，创办《解放》杂志，无产阶级文学运动的统一战线出现了第二次分裂。

这时，日共的山川主义和福本主义的尖锐对立开始带进了“普罗艺”内部。1927 年 6 月“普罗艺”召开中央扩大会议，以鹿地亘、中野重治等为代表，以批判山川的“折衷主义”为由，将藏原惟人、青野季吉等 16 人排斥出“普罗艺”。藏原惟人、青野季吉等人旋即成立“劳农艺术家同盟”(“劳艺”)，以《文艺战线》作为机关杂志，从而呈现了第三次分裂。

同年 7 月，共产国际通过了《关于日本问题的决议》(即《二七纲领》)，批判了山川主义和福本主义。“劳艺”内部围绕这个问题又出现政治上的分歧。青野季吉、前田河广一郎等支持山川均路线的人，要求在《文艺战线》上刊登山川均批判福本主义的文章，藏原惟人、藤森成吉等人认为《文艺战线》杂志不应刊登这类政治性文章而加以反对。11 月间，藏原惟人等 49 人便退出“劳艺”，另立“前卫艺术家同盟”(“前艺”)，创办《前卫》杂志，形成了第四次分裂。

自此时至翌年 3 月止，出现了无产阶级文学运动内部“劳艺”、“前艺”和“普罗艺”三派分立的态势。尽管这样，根据《二七纲领》批判了“左”、“右”倾的偏向之后，政治上基本取得了一致，为无产阶级运动在政治思想上作了统一的准备。文学运动内部也出现了要求统一的动向。但“普罗艺”仍然存在福本主义的倾向，在文学上与“前艺”还存在着意见分歧。“前艺”认为，无产阶级艺术要提高其艺术水平，才能与资产阶级艺术作斗争，所以主张“确立无产阶级艺术”。“普罗艺”的鹿地亘、谷一等则认为首要任务是推翻资产阶级社会和打倒资产阶级艺术，在建立社会主义之前，要确立无产阶级艺术是不可能的。在组织形式上，“前艺”认为新的联合体应是文艺的统一战线组织，而“普罗艺”则认为它应是大众的组织，具有青年同盟的性格。藏原惟人适时号召无产阶级文学各派摒弃政治上和艺术上的分歧，在反对日本帝国主义、反对资本主义的大前提下实

现联合。这样，1928年3月由“普罗艺”、“前艺”、“劳艺”等八个团体成立了“日本左翼艺术家联合会”。同月，在此基础上诞生了日本无产阶级艺术联盟（“纳普”），创办《战旗》杂志，基本上实现了大团结。在创作活动方面，达到了前所未有的繁荣，迎来了无产阶级文学的全面高涨。

1931年，在日本帝国主义发动“九·一八”事变的严峻形势下，无产阶级文学运动一方面要组织力量反击日本帝国主义的侵略政策，一方面要使文学创作适应这个新形势，藏原机械地引进苏联“拉普”的“辩证唯物论的创作方法”，同时提出文学必须成为党的事业，艺术组织又是政治组织，并倡导将无产阶级文学运动的根扎在企业和农村的大众中，建立文化小组进行政治活动。为此，“纳普”于1931年11月将其所属的文学、戏剧、美术、音乐、摄影等六个专业同盟以及其他无产阶级文化团体，合并成“日本无产阶级文化联盟”（“考普”），创办《无产阶级文化》杂志，还另立无产阶级作家同盟，创办《无产阶级文学》杂志。

随着政治形势急转直下，1932年3月，“考普”中央部及各团体约400名成员被捕，机关杂志被禁止发行。翌年6月，日共领导人佐野学、锅山贞亲声明转向，出现了“转向”思潮和“转向”文学思潮，无产阶级文学家多数“转向”或转入地下斗争，胜本清一郎等则主张“尽量保持合法性，以建立广泛的统一战线”，但实际上已无可能。无产阶级文学运动及其统一战线遭到了空前残酷的镇压，于1934年2月完全瓦解了。

在无产阶级文学运动中，其理论的确立和发展是与青野季吉和藏原惟人的名字分不开的，也是与《文艺战线》、《战旗》分不开的。**青野季吉**（1890—1961）作为《文艺战线》的主要文艺理论家，发表了《“经过调查”的艺术》（1925）、《再论“经过调查”的艺术》（1925），强调“经过调查”的艺术是其理论的核心。他突破传统的“内在批评”的文艺批评模式，提倡决定艺术作品的社会意义的“外

在批评”，并在《自然生长与目的意识》(1926)、《再论自然生长与目的意识》(1927)中提出“目的的意识论”。

《文艺战线》接受了青野的观点，于1927年2月发表由林房雄执笔的社论《社会主义文艺运动》，就这个问题进一步明确指出：目的意识就是要把握真正的社会主义世界观——真正的无产阶级世界观，“社会主义艺术运动，是在作家把握真正的社会主义的认识、无产阶级的政治意识之时开始的”，同时“只有具有开始自觉的无产阶级的斗争目的，才成为阶级的艺术”。

青野季吉提出阶级艺术论，对于无产阶级文学理论的形成起到了关键作用。但他在文艺上没有消化地套用列宁在《怎么办》一文中所阐述的自然成长性的、目的意识性的政治理论，机械地将阶级意识置于无产阶级文学运动的中心位置，带有观念的、主观的偏激，在这里不难看出其受俄国无产阶级文化派的影响。

继青野季吉之后，对无产阶级文学理论做出重大贡献的是**藏原惟人**(1902—1991)，他是“纳普”的指导理论家，他的理论活动的中心是提倡“无产阶级现实主义论”，写了《无产阶级现实主义的道路》(1928)、《无产阶级现实主义》(1929)等一系列文章，针对文学上受福本主义影响的主观急进主义论点和当时无产阶级文学中存在的自然主义倾向提出了批评，同时批判地继承和发展了青野的“‘经过调查’的艺术论”，他在《无产阶级现实主义》一文中强调：“第一，用无产阶级‘前卫的眼’来观察这个世界；第二，以严正的描写主义态度来描写这个世界——这就是无产阶级现实主义的惟一的道路。”

其后他在《再论无产阶级现实主义》一文中对上述著名论点作了补充，提出无产阶级现实主义的三个要求：第一个是“从执拗的现实——事实出发”；第二个是“用社会的、阶级的观点观察和描写一切”；第三个是“与这一切的复杂性一起整体地把握人的本质”。

藏原惟人虽然也承认批判地继承过去人类积累的“艺术性技

术”，但却机械地切断资产阶级、小资产阶级的现实主义文学与无产阶级现实主义文学的联系，忽视作为过去的现实主义文学组成的主要部分“人民性”的继承的一面，因而未能坚持全面贯彻马克思列宁主义真实地反映“人民性”这一条重要的原则，不可避免地以“阶级意识”来支配其全部文学的审美意识。

他在《关于艺术方法的感想》(1931)中提倡辩证唯物论的创作方法论，试图确立政治与文学、内容与形式的辩证统一理论。这时由于他看到了国家权力对无产阶级革命运动的残酷镇压，所以在参与无产阶级文学运动内部的多次论争时，着重批判了非政治化的艺术至上的倾向，而自己逐步走向另一个极端——政治主义。

从总体上看，藏原惟人的无产阶级现实主义，是在批判当时存在于无产阶级文学内部“普罗艺”的极左的“清算主义”倾向和自然主义的写实主义的右的错误思想的斗争中构建起来的，从而丰富和发展了无产阶级文学理论。藏原的无产阶级现实主义理论，给小林多喜二等“纳普”作家带来很大的刺激和影响，为无产阶级文学的理论建设起到了重大的作用，对于促进无产阶级文学高潮的到来做出了不可磨灭的贡献。

30年代上半期，日本无产阶级文学运动处在重建以及理论和创作的新转变时期，开始有意识地引进苏联的“社会主义现实主义”创作理论和批评标准。德永直最先就这个问题发表了《创作方法上的新转变》(1933)一文，一方面强调日本无产阶级文学仍然“必须从无产阶级现实主义出发”，另一方面批评藏原惟人在《关于艺术方法的感想》中所提倡的辩证唯物论的创作方法。当时藏原惟人在狱中，曾写信表示：“需要的不是创作上的规范，而是对现实的正确观察”，并认为无产阶级文学运动存在的问题，“不是由于采用辩证唯物论的创作方法的缘故，相反，是由于对它未能很好地理解”。于是日本无产阶级文学运动内部，以德永直的这篇文章为中心，就社会主义现实主义问题展开了讨论。

宫本百合子在评价辩证唯物论的创作方法时，一方面肯定辩证唯物论的创作方法，是在与半封建的资产阶级的斗争过程中提出来的，它促使作家用社会、政治发展的目光来观察现实，从而取得不容忽视的历史成果；同时又指出：不能忽视存在着机械地将这个哲学上的问题搬到艺术创作上的倾向。①

无产阶级文学运动中出现了许多优秀的作家。

早期无产阶级文学运动值得注目的作家之一，是工人出身的叶山嘉树，他的处女作《卖淫妇》(1925)描写女主人公的劳动力被榨得一干二净后，只有出卖自己的贞操来维持生存的故事。接着发表了《生活在海上的人们》(1926)和《水泥桶里的信》(1926)，前者描写煤炭运输船上的船工非人的劳动生活，后者讲述水泥厂工人失足掉进机器里被搅碎混成水泥的悲惨故事。这三部作品，连同中野重治同期发表的《黎明前再见》、《关于啄木的片断》，超越了过去的工人文学，达到了一定的艺术水平，将无产阶级文学推向一个新的阶段。

早期无产阶级文学家中，与叶山嘉树齐名的是农民出身的**黑岛传治**(1898—1943)。他以农村题材为主，发表了《电报》(1925)、《两分硬币》(1926)之后，写了贫农养猪，苦心经营，却受到地主严酷剥削的《猪群》(1926)，赢得广泛好评而登上文坛。他的《猪群》与长冢节的《土》(1910)齐名，成为最优秀的农民文学。他还根据军队的生活体验，写了《雪橇》(1927)、《雪原西伯利亚》(1927)、《盘旋的鸦群》(1928)等，构成他重要的反战小说系列。《盘旋的鸦群》以叙事的结构，简洁的文体，现实主义的表现方法，描写了一队日本兵在西伯利亚途中迷路，全队倒毙在茫茫的雪原上；翌年春天冰雪溶解，遍地现出中队士兵的尸体，上空盘旋着一群黑乌鸦。它成为日

① 京本白合子：《社会主义现实主义问题》，《现代日本文学论争史》中卷，第 188 页，未来社，1964 年版。

本现代文学史上屈指可数的反战文学的最高杰作之一。

黑岛还写了一部长篇的反战小说《武装的市街》(1930)，它以1928年日本出兵山东为背景，描写日本人经营的火柴厂奴役中国工人，以及日本军队对中国人残酷镇压，和对同情中国人的日本人包括日本士兵加以屠杀的故事，直接揭露了日本资产阶级及其统治者在经济、军事方面对中国的侵略，并披露了欧美诸国用不同的手段对中国人的剥削和压迫，同时表达了对受剥削和受压迫的中国人民的深切同情。因此，当时小说一发行就立即被没收，战后再版时，被占领当局勒令删除有关欧美诸国对中国人剥削和压迫的描写。直至1970年才以完整的面貌与读者见面。

黑岛传治在创作的全盛期，与叶山嘉树、中野重治、小林多喜二、德永直、佐多稻子、平林泰子等一起，成为无产阶级文学运动全盛期的代表作家。

中野重治(1902－1979)从创作诗歌起步，他与洼川鹤次郎等创办诗刊《驴马》，写了《黎明前再见》、《歌》等优秀诗歌，成为初期现代诗的代表作。其后他作为评论家、小说家活跃在文坛上，发表了评论《表现在乡土望景诗上的愤怒》(1926)，提出在审美意识、伦理意识和感受性方面正当地继承和超越近代文学的必要性与可能性。1927年，中野参加了日本无产阶级艺术联盟，这成为他在无产阶级文学运动内部围绕政治与文学的论争中，思考自身如何通过两者的融合，构筑文学之美的开端，并且在这个基础上发表了《逐渐结晶的小市民性》、《所谓大众化论的错误》、《艺术没有什么价值》，从提倡“确立作为艺术的无产阶级艺术”到主张“艺术是没有政治价值的，艺术评价的轴心就唯有艺术的价值”，以反对当时流行于无产阶级文学运动内部的政治主义的倾向，并且在政治与艺术两者的摆渡中寻求统一；在坚持革命的立场与执着艺术美之间内在的紧张对立中寻找自己的定位，形成和发展自己文学的美与艺术个性。尤其是在“艺术上政治优先”的思想冲击着无产阶级文

学运动的当时，中野坚持艺术价值的信念，对于推动无产阶级文学在艺术上的进步起到了很大作用。

中野这种信念，在《初春的风》(1928)、《阿铁的故事》(1929)等作品里得到充分体现。其中《初春的风》被认为是“纳普时代”无产阶级文学的代表作，它与小林多喜二的《1928 年 3 月 15 日》一样，都是以“三·一五事件”为题材，所不同的是，中野只从一个侧面描写镇压共产党的事件，最终目的是探讨变革天皇制下的日本社会，以及在民众和知识分子中发掘新的人性。

小林多喜二(1903－1933)是日本无产阶级的杰出作家，他在处女作《腊月》(1926)中就开始将注意力投向贫穷人们的悲惨生活与社会现实生活的矛盾关系上。他投身到如火如荼的工农群众的斗争中，写了《杀人的狗》(1927)，揭发把头包工制度原始剥削的残酷性。这说明他的创作迈出了新的一步。

“三·一五事件”后，小林立即以这一事件为题材完成了长篇小说《1928 年 3 月 15 日》，描写了一群革命家在事件前后的生活状况，以及在当局残酷镇压下表现出来的种种性格，重点突出了他们英勇不屈的革命性，与统治者镇压革命者的残暴性作对比，揭露了绝对主义天皇制下国家政权的本质。作品的主要成就，首先是作者超越自己，也超越并克服左翼作家取材同类事件的作品孤立处理这个重大题材的缺陷，将这一事件置于巨大的时代潮流之中，揭示了事件某些带规律性的本质问题。其次是作者避免一般左翼文学容易犯的概念化的通病，没有把各个革命者拔高为高不可攀的“英雄”，也写了他们性格上的弱点——参加革命运动的知识分子的偏激、个人英雄主义等弱点，塑造出一个个有血有肉的人物形象。

虽然《1928 年 3 月 15 日》发表后，遭到了统治当局的查禁，但小林更积极地投入无产阶级革命运动，先后又写了以 1928 年 2 月他到东俱知安去参加第一届普选运动为题材的《到东俱知安去》(1928)、《蟹工船》(1929)，并且修改《防雪林》。

《到东俱知安去》由于被认为个人的色彩强烈，过多地写了革命运动中的矛盾，作为第二部力作而没有得到评价。《蟹工船》则博得了热烈的反响。《蟹工船》的故事就是对当时的社会、政治、经济错综交织的现实的艺术概括。它描写了渔业资本家勾结帝国的反动军队对北洋蟹工船上的渔工、杂工的野蛮剥削和残酷镇压，使他们过着像地狱般的非人生活，以及他们在实际的阶级斗争中接受革命思想的影响和血与火的洗礼，逐渐觉醒，加强团结，在生死界上同“阶级恶”的象征——渔业资本家的代理人浅川监工及其他恶势力进行英勇、机智斗争的故事。这场斗争虽以失败告终，但觉醒了的工人阶级并没有气馁，他们总结失败的经验教训，重新组织力量，满怀胜利的信心，再一次迎接新的战斗。

小林多喜二于 1930 年 3 月从小樽迁居东京，身在文坛的中心，有了更多的时间和精力从事开创和发展无产阶级文学的艰巨事业。但刚写完《工厂支部》(1930)，就被当局以违反“治安维持法”的莫须有罪名，再加上《蟹工船》有所谓“冒渎天皇尊严辞句”的罪名起诉，与《战旗》的发行人山田清三郎一起被判以“对天皇不敬罪”而被捕入狱。

翌年 1 月小林多喜二保释出狱后，仍坚持以日本的革命运动和重大社会问题作为自己的作品主题，并且不断地开辟新的领域。首先写了《工厂支部》的续篇《组织者》(1931)。他在《工厂支部》中描写被视为最难以开展工作的一家制罐厂建立了地下党支部，党支部巧妙地利用该厂实行所谓产业合理化的机会，动员全厂职工，建立公开的合法工代会，领导和组织工人进行斗争活动的故事。《组织者》接着描写在工厂党支部受到镇压而几近崩溃的情况下，潜入制罐厂的“组织者”，以无产阶级战士的坚强意志，进行艰苦的重建组织的故事。这时他还发表了描写一社会活动家在狱中过着候审生活的《单身牢房》(1931)，创作了以小樽的工人总罢工为中轴，艺术地概括日本革命运动所经历的一个时代的风云的《转型期

的人们》(1932)，又写了《沼尻村》(1932)这部像《在外地主》一样以农村为题材的作品，反映了在日本不断扩大侵略战争的情势下，北海道的一个歉收农村的贫农与附近的矿工联合反对帝国主义发动的战争，以及他们与社会民主主义者的斗争，进一步探讨了工农联盟和反战的重要课题。作为这一课题探讨的重要结晶，就是小林多喜二的另一部代表作《为党生活的人》(1933)以及《地区的人们》(1933)。

这位伟大的无产阶级作家走的这条无产阶级文学创作之路也不是平坦的，他不仅在理论上而且在创作实践上，常常受到来自无产阶级文学运动内部的政治主义、意识形态主义的冲击和影响。他反对非政治化的极端倾向，自己却又陷入极端的政治主义的观念性泥潭。他为确立政治与文学的新关系不断求索。这不仅是他的个人问题，也是无产阶级文学运动主流中存在的偏向问题。

小林多喜二在最后一部作品《地区的人们》完成一个多月后，未及发表，即于 1933 年 2 月 20 日，在街头进行地下联络工作时，由于叛徒出卖，被警察逮捕。他被严刑拷打了几个小时，英勇不屈，最后为日本人民的革命事业，为反对日本帝国主义发动的侵略战争，献出了自己的青春和生命，牺牲时年仅 30 岁。

在无产阶级文学运动中作为工人出身的作家，占据着重要位置的是德永直，他的长篇处女作《没有太阳的街》(1929)描写的是：大同印刷厂劳资双方围绕解雇左翼工人发生纠纷，形成尖锐的对立，工会便发动和领导全厂工人进行大罢工。生活在没有太阳的隧道似的简陋屋里的工人，靠着叫卖来苦苦维持罢工后的生活。女工高枝不顾身边有一个患病的父亲要靠她的劳动来维持生计，也毅然加入了罢工的行列。罢工旷日持久，工人采取占领工厂，破坏机器，并袭击给大同印刷厂供应纸张的王子纸厂等行动，受到军警的镇压。工会分裂，还出了叛徒，结果罢工团会议接受了资方解雇工人的条件。可是青年工人表示要继续坚持高举战斗的旗帜。

《没有太阳的街》与叶山嘉树的《生活在海上的人们》、小林多喜二的《蟹工船》为无产阶级文学在日本现代文学史上占有重要的一页。接着，德永直还写了《效率委员会》(1929)、《失业城市东京》(1930)，反映了他所熟知的工人生活。

佐多稻子以无产阶级文学的短篇杰作《牛奶糖工厂的女童工》(1928)而登上文坛。这篇处女作以现实主义手法，真实而生动地描写了一个少女在牛奶糖工厂极坏的条件下劳动并坚毅地生活的故事，揭示了童工的非人待遇和社会的矛盾现象。这决定了她其后作为作家的创作方向，自此她加入了无产阶级文学运动的行列。

稻子从事创作之初，最先受到中野重治、洼川鹤次郎的敏锐的审美意识和政治意识的影响，同时坚持自己对下层生活现实的感受，避免了当时无产阶级文学运动容易出现的政治主义倾向，实现了人民与文学的新的关系。她当时的代表作《干部女工的泪》(1931)、《祈祷》(1931)、《小干部》(1931)、《应该做什么》(1932)、《恐怖》(1934)等五部作品，都是取材于东京龟户纺织厂工人罢工的斗争生活，生动地描写了女工在阶级上的自觉和行动中的成长，以及她们所表现出来的自立、意志和活力。

足以与佐多稻子并列站在同一位置上的，是**平林泰子**(1905—1972)。她在《文艺路线》上发表的短篇处女作《医疗室》(1928)，以第一人称“我”讲述日本帝国主义侵占中国东北时所发生的这样一个故事：女主人公“我”的丈夫是个无政府主义者，在他的中国东北炸毁铁路计划失败后，怀有身孕的当女佣的“我”，作为同谋犯也一起被捕。临产的“我”因患严重营养不良症被送进一间赢利的医疗室，仍受到严密监视。“我”产生一种逆反心理，提高了阶级觉悟。产后，新生儿夭折，“我”拖着衰弱之身重返狱中。实际上，这个故事是作家自身遭遇的投影，流露了她对殖民统治秩序的不满与绝望的抗争。《医疗室》问世后，得到文坛肯定。接着她写了《晚风》(1928)、《敷设列车》(1929)等。平林泰子作为无产阶级女作家加入

与“纳普”对立的劳农艺术家联盟——《文艺战线》派。

在无产阶级文学退潮期，她退出文战派，但对“转向”现象则保持“静静地思考”(《花子的结婚及其他》序，1933)的立场，而对德永直的《文学评论》的运动形态采取一种合作的态度。这时期，发表了一些描写青年男女革命家的痴情纠葛的作品。1937年，在日本帝国主义发动侵华战争后发生的人民阵线事件中，与其夫小堀甚二一起被捕，在狱中患重病。出狱之后，她搁笔保持沉默，在贫病交迫下生活。

宫本百合子的处女作《贫穷的人群》(1916)，把托尔斯泰式的人道主义的同情，倾注在贫苦农民的现实生活上。她的成名作——长篇自传体小说《伸子》(1924—1926)，通过描写女主人公伸子一段从恋爱、结婚到离婚的生活，以及市民的家庭生活的矛盾，揭示日本的封建家族制度和现代女性现实存在的问题，反映了当时妇女在精神上、经济上独立成长的要求和过程。当时作为写实主义作家的百合子，虽然没有失去对周围事物关心的热情，但是对充满矛盾的现实社会却仅依靠直感的观察，所以对于当时无产阶级文学运动的本质和意义还不十分理解。同样，无产阶级作家和评论家对她的作品也不认同。

日本无产阶级文学运动的大发展时期，小林多喜二的《蟹工船》、德永直的《没有太阳的街》、中野重治的《阿铁的故事》、黑岛传治的《武装的市街》等优秀作品，给她带来很大启迪，努力以无产阶级的观点，写下了短篇小说《1932年春》(1932—1933)、《小祝一家》(1934)、《乳房》(1935)、《杉垣》(1939)、《三月的第四个星期日》(1940)，以及评论、随笔《为了前进》(1933)、《越冬的蓓蕾》(1934)、《向巴尔扎克学习什么》(1935)等等，或表现了强烈的抵抗意志，或对“转向文学”严厉地批评，充满了不屈于时势的强烈批判精神。这些作品，标志着百合子作为无产阶级作家的成熟与稳定。就是战争后期最艰难的岁月，百合子也一直为坚持这个运动的革命传统而

不懈战斗。

无产阶级作家群包括林房雄、里村欣三、村山知义、鹿地亘、片冈铁兵、立野信之、桥本英吉、三好十郎、江马修、前田河广一郎等。还出现了一批作家，没有在组织上参加这一运动而团结在其周围，与无产阶级作家携手合作推进这一运动，但他们又不是同盟者，故通称为同路人作家。宫本显治在《同路人作家》一文中就这个概念解释说："无产阶级文学在阶级斗争中锤炼着新的文学性，而同路人作家则试图在扩大他们向来的文学性，即在资产阶级的现实主义的基础上，广泛地吸收新的社会现实。在无产阶级看来，作家的阶级感情的组织性是第一命题，其文学性只有在与其艺术的组织性的连贯中才能获得。在一般的同路人作家中，作为生活组织者的文学，有时即使对理论感兴趣，但不表现在创作实践上。"同路人作家中有野上弥生子、广津和郎、山有本三、林芙美子等。野上弥生子、广津和郎在无产阶级文学运动退潮之后，仍坚持为现代文学的进步做出了积极贡献。

第二节 现代艺术派的兴起与流变

在20世纪20年代日本文学史上，现代主义文学或称现代艺术派文学，包括新感觉派文学、新兴艺术派文学、新心理主义文学和正统艺术派。日本文坛最早出现的现代主义文学是新感觉派。

1923年发生了关东大地震，引起了政治、经济的大混乱，给日本社会、文化生活带来严重困难，深化了资本主义危机。与此同时，苏联十月革命的胜利，促进马列主义在日本的传播，无产阶级文学运动方兴未艾。另一方面占据资产阶级文坛的菊池宽创办的同人杂志《文艺春秋》固守既有文坛忽视新晋作家，于是年轻作家菅忠雄、今东光、石滨金作、横光利一、川端康成、片冈铁兵、中河与一、

伊藤贵麻吕、加宫贵一、佐佐木茂索、佐佐木津三、十一谷义三郎、诹访三郎、铃木彦次郎14人，继无产阶级文学派创刊《文艺战线》之后，创办新刊物《文艺时代》，高举新感觉主义的旗帜，主张追求"新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法"，探索"表现形式上的革新"，即文体改革和技巧革新。他们甚至公开提出"破坏既有文坛"，进行"文艺革命"的口号。

在《文艺时代》创刊号上发表的横光利一的《头与腹》(1924)，颇具新感觉艺术的特色。评论家千叶龟雄就此发表了《新感觉派的诞生》(1924)一文，从正面肯定这一种艺术倾向，并给它起了"新感觉时代"、"新感觉派"的名称。这大大地鼓舞了横光利一及其他追求新感觉的作家，他们阐明自己的文学主张，如川端康成的《新晋作家的新倾向解说》(1925)、《新感觉辩》(1925)，片冈铁兵的《告年轻读者》(1824)、《新感觉派的主张》(1926)，横光利一的《感觉主义》(后改题为《新感觉活动》，1925)等，逐步建立起自己的新感觉主义理论，并且在其后的文学实践中有意识地强化新感觉主义的倾向。从某种意义上说，这些论说促进了新感觉派走向自觉运动。新感觉派从此作为一个自觉的文学流派而正式诞生，与无产阶级文学雄峙于文坛，从"文学革命"与"革命文学"两个方面掀开了现代日本文学的序幕。

新感觉派的核心和灵魂是**横光利一**(1898－1947)，他成为《文艺春秋》同人不久，就发表了处女作《太阳》(1923)和《蝇》(1923)，与自然主义照相式的平板写实技法相对，作品通过感觉的表现，构建雕刻性的文体，来完成构图的象征性的美，已初露新感觉的特征。他这种打破传统的小说技法，给既成文坛很大的冲击。他的《头与腹》，通过描写路轨发生故障，列车停车后绅士与一般乘客在退票问题上的依存关系，着意说明在以权势财势为中心的社会里，人的心灵被扭曲的现实。

横光的另一篇新感觉派代表作《春天马车曲》(1926)，写了一

对夫妻间的正常爱情被严重扭曲，他们只好通过互相嫉妒和猜疑，来表达隐藏在内心深处的“强烈的爱”。此外还写了一些也具有这种浓厚的新感觉的作品。比如《拿破仑与疥癣》、《静静的罗列》等。

《上海》(1928－1931)是横光利一最后一部新感觉主义集大成之作，也可以说是横光文学的最高杰作。这是横光以自己旅居上海期间发生的“5·30事件”中的所见所闻作为素材，叙述主人公参木与浴室的女佣阿杉、共产党员芳秋兰多层次的不同关系的故事，以捕捉人在半殖民地上海的混乱、颓废和不稳定中的不安定状态，反映了近代人的两重结构形成和近代个人主义解体的过程。同时，通过街头暴动、工厂罢工乃至日常不安定的生活包括爱情生活中人的相对化的认识，来透视现存社会秩序的崩溃和人与现实的分崩离析的现状。因此，这部小说比起作者本人的其他新感觉小说完全抽象的思维表现来，多少运用了通过主观感觉不可能透视的现实的力学，使之含有社会小说的某些成分。

但是，这种对现实和历史的静止的观念和态度，自然地瓦解了横光自身的新感觉的因素。他从《上海》转向《机械》(1930)的制作，就是重要的标志。这部小说讲述人名牌制造工厂的老板、匠人轻部和临时雇工屋敷围绕工厂丢失技术资料产生了纠葛，“我”怀疑是屋敷所为。他们一起去喝酒，屋敷酒后死去。究竟是屋敷误喝了氨水意外死亡、有意自杀，还是被轻部所谋杀，“我”也不知道。作者着重描写三个人加上“我”共四人的心理。“我”作为讲述故事的人，既像小说中的人物行为，也像作者的代言人。“我”也像机械的齿轮，无主观，失去自己的判断，故事至此结束。横光利一以《机械》为转机，还写了《寝园》(1930)和《家徽》(1934)，从感觉主义转向新心理主义。

在这三部作品里，作者为了更深入地描写或挖掘他笔下的人物的行动、心理和自我意识，感到将作者的主观心理仅注入一般小说的三个人称上已经不够，于是设定了第四人称的模式，试图探索

自我意识深处的心理的现实性。为此，他发表了《纯粹小说论》(1935)，总结了这一创作实践，以作者“主观心理”和“第四人称”构建的纯粹小说论，主张以四种眼，即“作为人的眼”、“作为个人的眼”、“看其个人的眼”和“作为作者的眼”的透视力，穿凿自我意识的怪物，表现文艺上自我意识的内在深处的形象。为此，他强调了自我意识才是新的现实，才是新的人物形象。同时，他还谈及通俗小说与纯文学的问题，认为如果把纯文学加通俗小说除外，就绝对不可能有文艺复兴的存在。而所谓“纯粹小说”，就是在解决这个困难问题之前需要通过这个关口，即应该尽可能明确通俗小说与纯文学的不同。

1936年春夏之交，横光利一赴法国巴黎旅行，归国后撰写长篇小说连载《旅愁》(1937—1945)，通过赴欧旅行的两个青年身在异乡，一个加深了对日本的憧憬，一个却被西方的魅力所吸引，围绕西欧合理主义与日本主义的对立而引起论争的故事，意图宣扬“回归日本”的主题思想。实际上，这反映了战争期间作者本人的思想，与当时甚嚣尘上的国粹主义是完全同调的。这部作品未完成，日本就战败无条件投降，作者无法继续贯彻他的意图，作者本人也于1947年逝世，它便成为失败的绝笔，这是横光利一的悲剧的宿命。

在新感觉派时期，横光利一是起着主导作用的。川端康成说：“新感觉的时代，是横光利一的时代。”“假如没有横光及其作品的存在，也许就没有新感觉派的名称，也就没有新感觉派运动。”(《新感觉派》)

在新感觉派文学运动中，川端康成和片冈铁兵是新感觉主义的理论支柱。从川端康成的《新晋作家的新倾向解说》(1924)、片冈铁兵的《新感觉派如是主张》(1925)等主要文章来看，其论点可以归纳为：(一)主张主观是惟一的真实，否定现实世界的客观性，从而强调文艺要“表现自我”，而“表现自我”又完全取决于“新的感

觉”。所以他们以为感觉就是将其触发对象从客观形式变为主观形式。（二）主张文艺创作应把感性、知性放在理性之上，表现自我感受和主观感情，从而贬低和否定理性的价值和作用，全然以个人的“感觉生活”取代理性认识。因此，他们要求尊重“感觉生活”，认为“感觉生活”是现代的主观的知性触发的，感觉就是一种“精神爆发”，将感性、知性与理性全然割裂开来。（三）主张形式决定论，认为形式即内容，内容即形式，而形式是决定内容的，离开了形式，就无所谓内容。简言之，就是主观决定客观，形式决定内容。（四）主张文学革命，否定日本文学传统和全盘接受西方现代主义。也就是说，他们强调的是技法上的革新，走西方现代派的道路。

川端用新感觉派的手法写过长篇小说集《感情装饰》（1926）、短篇小说《梅花的雄蕊》（1927）和中篇小说《浅草红团》（1929）等少数几篇作品，通过主观感情和自我感受，反映当时社会的严重混乱，和人在激变中的变态感情和颓唐精神。其中《浅草红团》表现手法更有新感觉主义的特色，它以速写的手法，描写了一个个小故事，勾勒出浅草地方舞女群在社会无情压迫下挣扎着生活的世相，但作者没有去揭示这个黑暗角落冷酷现实的深刻性，而是以一个旁观者的姿态，将冷眼放在这个病态世界的黑暗中，去凝视和感受舞女舞姿的美。从文体来说，川端在这篇小说里驱使语言和文字摆脱了原来所规定的意义，摆脱固有文章的规范模式，赋予文章新的生命和跃动感，让人感觉具有一种新鲜和活跃的氛围。

川端康成还写了新感觉派时代惟一的电影剧本《疯狂的一页》（1926），但也不算是成功之作。他当时也认为“无可讳言，从被称为新感觉派的诸位作家的作品中，我很少感受到新时代的生活气息”。（《文艺时评》1925 年 4 月）这说明他已自觉到盲目醉心于西方现代主义也不完全符合新时代生活的要求，所以他没有把新感觉主义作为自己追求的惟一目标，而开始探索多种艺术创作道路。完全运用新心理主义写过《针·玻璃·雾》（1930）、《水晶的幻想》

(1931);全盘继承东方的心灵学和轮回思想写了《抒情歌》(1932)、《慰灵歌》(1932)。这期间,川端开始在东西方文学理念和方法的对立中整理自己的文学思想,深入探索日本传统的底蕴,以及西方人文理想主义内涵,并力图实现两者内在的协调,《伊豆的舞女》(1926)就是在这种努力下诞生的。在新感觉派运动时期,川端康成就敢于发表毫无新感觉派虚饰和观念性的作品,在艺术上开拓了自己的新路。

片冈铁兵、今东光、中河与一与横光利一、川端康成作为新感觉派的核心人物,积极地活跃在新感觉主义文学运动的第一线上。十一谷义三郎、佐佐木茂索、池谷信三郎、铃木彦次郎等也发表了一些有新感觉派特色的小说,构成了新感觉派的一道风景线。

片冈铁兵用新感觉派手法写的作品《幽灵船》(1924),描写了舵手死亡之前和灯塔看守人妻子失魂之前屋内外的故事,以舵手在绝望中的官能享乐,来编织某种没落疯狂的病态心理。

他的代表作《钢丝上的少女》(1925)中的少年主人公,回忆被父亲卖给马戏团老板当走钢丝的杂技演员的妹妹手拿自己送给她的红气球远去的凄楚面影,不时产生一种空虚的亢奋、虚妄的幻影,他再不能忍受这份耻辱,打算杀掉充当老板资本的妹妹,但当他进入马戏团帐篷时,他的红气球脱手飘向正在空中表演走钢丝的妹妹,妹妹一生的梦幻和色彩都移到红气球周围,变得鲜红,最后燃烧着旋转坠落下来,最后横躺在地上的,是女人的尸体。新感觉派作家展开这样一幅幅恐怖的图景,是他们对现实解体的悲剧体验,是与人们在社会矛盾和冲突中的不安定情绪相一致的。作者从"我"打算杀死妹妹,"破坏那个暴戾可恶的资本家的资本",到最后心中喊出:"我要杀死一切,破坏一切,"并在点题时指出:"这不是父亲的罪过,也许是这个社会造成的罪恶。"他似乎据此来重新探讨从旧的世界秩序中拯救人、解放人,以及人生存的意义。片冈在这部作品里运用新感觉派的手法,捕捉少年主人公"我"的官能

性感觉的内在纠葛的同时，开始将他的视角投向下层贫苦的人们，揭示了社会的罪恶，这是作家走向无产阶级文学的前兆。

其他新感觉派作家中河与一的《刺绣蔬菜》(1924)、《冰雪舞厅》(1925)，今东光的《瘦新娘》(1925)、十一谷三郎的《青草》(1924)、片冈铁兵的《钢丝上的少女》(1927)等的共同特征是：表现在被严重扭曲的时代与社会里，人的生存基本关系以及人生存的价值和意义；以混乱的思想意识，抽象地揭示资本主义社会的矛盾和冲突、人本能的唯我主义；运用象征和暗示的手法，通过人在刹那间的感觉，展示内部人生的全面存在和意义；通过新奇的文体和华丽的词藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。

可以说，新感觉派文学是以感觉为中心的文学。新感觉主义运动不是思想变革运动，而是文体革命运动。但是，它虽不是文学思想的变革，又不单是文体技法上的革新，而是意味着一种新的文学思潮的存在。它是资本主义危机深化下产生的垄断资本主义时代的艺术，是反映近代个人主义解体过程的艺术。

新感觉派致命的弱点是：脱离日本的现实生活和人民的思想感情，又盲目模仿西方现代主义文学的技法，而忽视日本的文学传统，所以最终走进了死胡同。加上新兴的无产阶级文学蓬勃发展，显示了其生命力，吸引了一批有志改革文学的青年作家。今东光率先退出新感觉派转向左翼文学运动。片冈铁兵、铃木彦次郎，以及受新感觉派影响的作家藤泽桓夫、武田麟太郎等人也继之以不同方式参加左翼文学运动。与此同时，在新感觉派兴起不久创办《大众文学》，随之以“艺术大众化”作为课题而展开形式主义论争之后，大众文学广泛流行，给孤守纯文学的新感觉派无疑带来一定的危机感。新感觉派也失去初期那勃勃野心，这一派的文学运动开始出现分化的迹象。接着中河与一公开将新感觉派作为形式主义加以整顿，以加强对抗无产阶级文学和大众文学。川端康成则站在一

种独特的立场，他对形式主义漠不关心，在创作实践中经过新心理主义而开始重视日本的传统与借鉴西方现代文学的艺术形式，在东西方文化结合点上重新寻找自己的艺术定位。

1927年5月《文艺时代》宣布停刊。1928年新感觉派明显地走向解体。1929年10月，作为新感觉派主将的横光利一与堀辰雄等创刊《文学》杂志，横光最后也从感觉主义、形式主义转向新心理主义。同年12月以中村武罗夫为中心成立13人俱乐部，翌年4月以13人俱乐部为母胎成立新兴艺术派俱乐部，一个公开标榜反对马克思主义文学的新兴艺术派出现在文坛上，完全取代新感觉派，继续开展现代主义的艺术活动。新感觉主义作为一个文学流派，便在日本文坛上消失了。

当时的文坛，一方面无产阶级文学占据绝对压倒的优势，另一方面绝对主义专制日益加强对文坛的控制。一批推动"文学革命"的艺术派作家涌上一种危机感，主张复兴文学的自律性和以尊重作家的主体性为第一义的艺术主义。中村武罗夫发表了《是谁，践踏了花园！》(1928)一文，公开攻击无产阶级文学派"闯进花园来"，"用肮脏的泥鞋践踏和蹂躏了其他美丽的花"。他与龙胆寺雄、久野丰彦等13人于1929年年底成立"13人俱乐部"，公开声言反对马克思主义文艺。他们以《近代生活》杂志为根据地，筹划组织"新兴艺术派俱乐部"，自称"艺术派十字军"，发起了新兴艺术派运动。

新兴艺术派发表《艺术派宣言》，主要论点是：(一)主张艺术的超阶级性，艺术要"从主义文学转向个性文学"；(二)主张新兴艺术派的追求是"反映的切实"，而不是"现实的切实"；(三)主张艺术以形式技术为中心的官能价值。这些主张，并没有形成指导性的理论，缺乏作为文学流派应有的主体意识，只是为了反马克思主义文学而保持其存在。它只是昙花一现，兴起的翌年就开始分化。以伊藤整、堀辰雄以及阿部知二等为代表掀起新心理主义及其亚流主知主义文学运动，作为现代艺术派在文学史上写下了另一页。

伊藤整撰写了《普鲁斯特和乔伊斯的文学方法》(1931)、《新心理主义文学》(1932)等，不仅介绍了普鲁斯特的“内心独白”和乔伊斯的“意识流”手法，而且将这种文学手法作为小说概念，定位在一种文学的主义上，并称作“新心理主义文学”。在小说创作方面，新心理主义的探索取得了进一步的成果。堀辰雄的《神圣的家族》(1930)、《美丽的村庄》(1933)、《起风了》(1936)，以及伊藤整的《M百货店》(1930)、《幽鬼的街》(1937)、《幽鬼的村》(1938)等，都正式采用新心理主义的方法展示了自己独自清新的作风。

这些新心理主义作品的特点是：(一)广泛地借鉴西方现代主义习惯使用的象征、隐喻、内心独白、意识流等手法，对人物的描写上升到内心的审美层次；(二)这些作品是以现实生活作为基础，它们反映的人物的心理、心态、意识、情绪等都是现实生活在人物心灵中的反映和折射，虽然存在淡化时代的倾向，但还是具有一定社会内涵的；(三)从探索人生意义出发，描写了人物心灵的孤独、心理的变态、感情的痛苦，以开拓人物更为深沉的心灵世界。

新心理主义以伊藤整、堀辰雄为中心而展开，横光利一、川端康成随其后，他们比起新感觉派、新兴艺术派来，更有意识、更自觉和更有系统地引进西欧小说的新方法，在日本创造出正式的新文学，作为一个现代艺术派的文学流派而在日本文坛占有一席之地。

与新心理主义文学运动并行的，是阿部知二提倡的以知性的批判性的观察和描写为优先的主知主义文学。他的代表性论著《主知的文学论》(1930)主张：第一，文学要在社会上恢复繁荣，就必须重视科学的知性的要素，进行社会的、文明的批评或者技术论的探索。第二，文学通过有意识地采用科学(社会科学、自然科学、精神科学等)的方法，积极与我们的文明现象、时代精神结合。所以他强调以知性处理感情，在具体运作上尽力避免使用情绪的、感情的语言，要求有意识地将语言与知性直接结合，即将科学的方法运用到文学理论和实践上。

作为阿部知二的主知主义的实践性代表作，有《冬天的家》(1936)、《风雪》(1938)等，完全是采用一种旁观者的观照态度，尊重知性与科学，却忽略文学的感情因素，缺少调动个人的抒情的思维。在理论上和实践上未能整合文学与科学、内容与方法、主情与主知之间的关系。这个问题有待于后来者探索。

这期间，小林秀雄以《文学界》为据点，通过《种种意匠》(1929)、《私小说论》(1935)等，对无产阶级文学和以新感觉派为代表的现代艺术派文学"观念意匠"和"感觉意匠"进行了批评，并针对日本自然主义缺乏近代的"自我"，提出"社会化了的'自我'"的著名论点，以创造一个新的条件，将文学的社会意义与文学的自我意识进行理论上的整合，运用西方知性的社会化了的自我为主体的文学批评原理，为确立西欧的正统艺术派文学论进行了艰苦的努力。

现代艺术派文学从新感觉派到新兴艺术派、从新心理主义到主知主义文学、正统艺术派、行动主义文学，走过了自己艰难的历程，在日本现代文学史上创造过自己的辉煌。但随着日本法西斯化的进程，国粹主义抬头，现代艺术派自行瓦解。

第三节　"艺术大众化"、"形式主义论"的论争

这一时期，文坛出现了两次大的文学论争，一次是在无产阶级文学运动内部展开的"艺术大众化"的论争；另一次是在无产阶级派与现代艺术派之间展开的"形式主义论"的论争。

无产阶级文学运动内部在藏原惟人提出"无产阶级现实主义论"之后，就"艺术大众化"和"政治价值与艺术价值"问题进行了两次大的论争。

艺术大众化论争的起因，可以追溯到上述1927年2月由林房

雄执笔的《文艺战线》社论《社会主义文艺运动》反对无产阶级艺术上存在的实用主义和艺术至上主义以后，鹿地亘和中野重治从不同的方向加以反对。鹿地亘主张艺术必须是直接的宣传鼓动工具，他在《克服社会主义文艺运动》一文中，强调无产阶级艺术的任务就是“向依靠不断暴露政治而组织起来的大众吹响进军号角，成为决定性的行为的鼓舞者。换言之，就是以组织大众为契机，帮助暴露政治只不过是次要的意义”。中野重治则认为作为无产阶级艺术，如果不提高，就无法与资产阶级艺术作斗争，所以他在《逐渐结晶的小市民性》一文中强调，“艺术理论的完成，最令人关心的是确立‘艺术行动的指导原理’，从艺术到艺术。这终究是艺术至上主义。这最终是向小市民性投降。而且这种投降是在全体运动的发展中，为整个运动的发展所迫，其自身就不得不结晶，不能不结晶。结晶或者逐渐结晶”。无产阶级文学运动内部明显地出现了政治主义和艺术至上主义这两种脱离大众的理论倾向。

于是，藏原惟人于 1928 年 1 月在《前卫》上发表了《无产阶级艺术运动的新阶段》，根据列宁艺术是属于民众的理论，他指出艺术必须扎根在广大劳苦大众中间，必须为大众所理解、所热爱，必须与大众的感情、思想和意志相结合。针对脱离大众的偏向，他提出了艺术大众化的必要性，强调艺术既要贯彻无产阶级的政治斗争意识，又要创作适应于工人、农民、小市民、士兵等带有各自特殊性的艺术。

就此，中野重治发表了《所谓艺术大众化论的错误》，鹿地亘发表了《反抗小市民性的猖獗》，从不同的立场反对艺术大众化论，在无产阶级文学运动内部掀起了一场关于“艺术大众化”的论争。中野重治从艺术至上主义的立场出发，在《所谓艺术大众化论的错误》一文中认为：“对艺术来说，其意义是存在本身的价值。除此以外的东西，只不过是假的魔术。”因而他强调：“生活的真的状貌，表现在阶级关系上。对艺术来说，用真实的状貌描写生活是最后的寓

言，大众追求的，是艺术之艺术、诸王之王。”鹿地亘的《反抗小市民性的猖獗》则从政治主义的立场出发，认为只有“破坏过去的社会”，“破坏过去的艺术形式”，才能确立无产阶级艺术。他说：“如果抛弃所谓破坏而走向建设的话，那么无产阶级艺术瞬间就会成为俘虏。”所以他反对批判继承过去的遗产，反对把无产阶级艺术“卷进小市民漩涡中”。

藏原惟人写了《当前艺术的紧迫问题》等论文，论述了无产阶级的革命运动、艺术运动与大众宣传的关系问题。他既批判了中野的“最艺术的东西就是最大众的，最大众的东西就是最艺术的”的论旨，认为这是一种“错误的幻想”；也批判了鹿地亘的双重谬误，即一是将艺术运动等同于无产阶级革命运动，另一是过分夸大无产阶级内部的所谓小市民性，并且指出中野、鹿地的共同错误是，不加批判地融合和混同确立无产阶级艺术的运动和向大众直接宣传鼓动的运动。他说：他们虽然在理论上将两者加以区别，但在实践上却又混同起来，植入一种错误的幻想。那就是中野、鹿地他们的“既是为确立无产阶级艺术运动的主体，同时也是能够成为向大众直接宣传鼓动的主体。在现实中，这种幻想只能是：我们的机关杂志既是艺术运动的指导机关，同时也必须是向大众直接宣传鼓动的机关。这样，一种错误主张便表现出来了。事实上给这种幻想提供理论根据的，正是中野、鹿地等的所论”，“也正是我们的运动停滞不前的原因”。藏原惟人明确这一点，并强调艺术的大众化以及文艺的统一战线，这对于无产阶级文学运动在新阶段尝试迈开第一步无疑是非常重要的。但藏原重点批判了中野重治的艺术至上观点，而对于鹿地亘企图否定文学的自律性的论点，则没有给予应有的重视和充分的批评，因而未能从根本上冲击无产阶级文学理论“政治化”的倾向。

这场论争，最后以中野重治发表了《已经解决的问题和新的工作》一文，承认“以大众为目标的文学”是需要的，以及以日本无产

阶级作家同盟中央委员会通过了《关于艺术大众化的决议》，宣布“艺术大众化的惟一目的，就是在广大工农大众中渗透革命的意识形态”。论争便暂告一段落。

通过这次论争，对艺术主义与政治主义的偏向的认识有所提高，但是并未能真正解决好政治与文学的辩证统一关系，导致其后的政治价值与艺术价值的论争，无产阶级文学运动围绕政治与艺术关系的论争还不断出现两种极端。就政治价值与艺术价值的关系问题来说，一种论点是：艺术作品的价值是由作品具有的意识形态所决定，只有为无产阶级胜利带来利益的艺术作品才有价值；另一种论点是：意识形态不是决定艺术作品全部价值的因素，为无产阶级的胜利做出贡献，与艺术本来的性质无关。

平林初之辅就上述问题发表了《政治价值与艺术价值——马克思主义文学理论再吟味》(1929)和《批判诸家艺术价值理论》(1929)。平林在《政治价值与艺术价值》一文中，首先认为这两种看法，不仅使马克思主义文学理论阵营与正统艺术派文学理论阵营尖锐对立，而且成为马克思主义文学理论阵营内部产生意见分歧的焦点。他分析产生分歧的原因是由于存在二重性，即马克思主义者同时又是作家和批评家。马克思主义者评价文学作品的标准始终是政治的基准，而作家、评论家评价文学作品的基本准则是艺术的基准。马克思主义作家、批评家在尝试调节和统一这两个基准上作出了新的努力。

他还说，无产阶级文学不是从艺术的立场而是从政治的立场出发，不是从文学论而是从政治论出发，这有其合理性。因为我们是处在阶级与阶级、压迫者与被压迫者对立的社会里，文学不是作为一种愉悦和嗜好。他举例说明资产阶级文学也不是在爱与和平中而是在血与战斗中产生的。但是他又举契诃夫的文学作品为例说明，从拥护革命政治的需要来看，契诃夫的作品是不被喜欢的，然而他的作品的艺术价值却是抹杀不了的。如果用一元论这是很

难解释得通的。如果按马克思主义评价非马克思主义作品，其政治价值就等于零，并解释说这不是有意削弱文艺作品的政治价值，而是为了正确认识文学作品的政治价值，正是为了证明其重要性，所以首先需要让它脱离艺术的价值。否则，无产阶级文学的特殊性必定荡然无存。

平林在《批判诸家艺术价值理论》一文中更明确提出“无产阶级文学必须是遵循实现无产阶级政党的任务和目的所写的武装了的文学”，无产阶级文学的任务必须是“由马克思主义政党的最高方针所规定的”。也就是说，政治价值与艺术价值的关系不仅成为对文学作品的评价问题，也成为无产阶级文学运动的中心问题。

中野重治在《艺术没有什么政治的价值》一文中，就政治价值与艺术价值、文艺的坐标、批评的基准等问题，对平林初之辅的二元论提出了质疑。他首先指出平林陷于“政治价值与艺术价值最终不能调和”的苦恼，他认为政治与艺术是两种不同的东西，政治的作用与艺术的作用是两种不同的作用，怎么可以硬把完全不同的两种东西用一方来衡量另一方呢？因此中野的结论是：“艺术就只有艺术的价值。因此艺术价值的标准就在于艺术价值，而不是在于其他的什么东西。（中略）艺术是没有政治价值的，艺术评价的轴心就惟有艺术的价值。”

藏原惟人、胜本清一郎等人就此进行了反论，认为不应将政治价值与艺术价值分开来理解，它们是统一的“社会价值”。胜本清一郎在《艺术价值的真面目》一文中提出“所谓艺术的价值，不应是求其纯粹化的方向”，但他的结论却是“除了社会价值以外，不存在艺术的价值”。藏原惟人基本上支持胜本的观点，他在《在马克思主义文艺批评的旗帜下》一文中进一步说明：这种社会价值“是‘政治的’同时也是‘艺术的’单一的价值——社会的价值”。他在《理论上的三四个问题》一文中还强调“艺术作品具有的价值，通常就是社会的价值，不可能有抽象的艺术价值”。但是无产阶级文学的创作

实践证明判断艺术价值的标准大致上有三条：一是社会价值，即有改造社会的机能；二是认识价值，即认识客观世界的历史价值；三是满足精神需要的审美价值。他肯定了前者却忽视了后两者。

到了1930年春已经转入地下活动的藏原惟人先后写了《"纳普"艺术家的新任务——向确立共产主义艺术迈进》(1930)、《为艺术理论的列宁主义而奋斗》(1931)，着重批判了非政治化的艺术至上主义的一个极端，而几乎没有涉及文学政治化的政治主义的另一个极端，而且他本人也在向着这一极端转化。这不是偶然的，它是受政治形势影响的。即这次讨论是在日共通过《三二年纲领》，将日本革命性质规定为资产阶级民主主义革命，强行向社会主义革命转化，以及国家权力对无产阶级革命运动残酷镇压的背景下进行的，连一向为确立政治与文学、内容与形式的辩证统一理论而斗争的藏原惟人也将无产阶级文学单纯理解为"为政治服务"，"为阶级斗争服务"。特别是宫本显治发表了《政治与艺术、政治首位性的问题》(1933)，将文学斗争包含于广泛意义的政治斗争之内，明确强调"政治的首位性"，要求文学从属于领导政治斗争的党所提出的任务。日本无产阶级作家同盟通过了《关于与右倾危险作斗争的决议》，企图把文学艺术运动中央集权化，从此将无产阶级文学的"阶级性"论片面地推向"党性"论。藏原惟人在《"纳普"艺术家的新任务——向确立共产主义艺术迈进》一文中提出了"文学的布尔什维克化"的极端口号。整个无产阶级文学运动以"确立共产主义文学"作为目标，并教条主义地照搬苏联"拉普"的"辩证唯物论创作方法"，运用于日本无产阶级文学，从而混淆了世界观和创作方法的区别，将文学创作方法纳入马克思主义认识论的范畴内。正如平野谦总括当时的无产阶级文学思潮时所指出的："中野重治是艺术的'理想论'，藏原惟人是政治的'理想论'。"(《两种论争》)从此无产阶级文学运动创造性地开辟其文学理论的力量开始削弱。

从日本无产阶级文学理论形成与发展的历史过程中，可以看

出围绕政治与文学、内容与形式、世界观与创作方法等关系问题的一系列论争中，都存在或“左”或右的倾向，尤其是无产阶级文学运动后期只注意纠右，而忽略防“左”，总的来说，“左”的倾向占了主导。中心问题是没有处理好上述多对关系的本来意义，缺乏辩证统一的认识，往往将一方推向极端。实践证明，这种规定艺术必须从属政治，将“党性论”和“布尔什维克化论”确定为文学批评的惟一正确的原则等等的做法，都是不利于无产阶级文学健康发展的。战后藏原惟人谈到日本文学界的思想斗争时曾指出，从 1928 年开始，无产阶级文学运动开展多次论争，最尖锐的是政治与文学的关系问题。在这个问题上，曾有过错误的认识。这主要是因为，大多数无产阶级作家和批评家，机械地理解“文学为政治服务”的观点，即文学的阶级性，而对古典以及当代资产阶级和小资产阶级的进步作家，采取了一概否定的宗派主义态度。① 藏原惟人总结这两点是很重要的，但他未能从文学论的基本视角出发，深入总结在对待文学的自律性等问题上的历史经验教训，因此可以说，他的理论活动在企图恢复无产阶级现实主义，并通过它恢复“文学自律性”方面，未能取得成功。这就给后来的无产阶级文学运动留下了一个继续探讨的课题，给战后民主主义文学运动带来了许多难题，乃至在上述这些问题上重蹈战前无产阶级文学运动的覆辙。

“艺术大众化”论争过程中涉及到形式论，平林初之辅、藏原惟人提出了“内容决定形式”的论点。藏原惟人在《当前艺术运动的紧迫问题》一文中强调：“艺术是意识形态，同时又是技术。是内容，同时又是形式。如果形式由内容来决定是事实的话，那么其形式就不会由内容自发地产生，这也是事实。艺术作品的形式，只是作为新的内容所决定的过去的形式的发展而产生的。从马克思主义的观点来看，这是惟一正确的艺术原则。”

---

① 根据《译文》编辑部 1957 年 12 月 7 日采访藏原惟人的记录。

其时，无产阶级文学运动正以压倒的优势在勃兴。与无产阶级文学相对立的新感觉派则重视形式，其理论的变种就是形式主义文学论。新感觉派中的横光利一、中河与一、池谷信三郎等，针对平林初之辅、藏原惟人等的“内容决定形式”论开展针锋相对的论战。平林初之辅、藏原惟人、胜本清一郎等进行反论和批驳。这一形式论的论争，是当时文艺批评的一个中心问题，文学史家称之为“形式主义论争”。

论争是从1928年11月开始的。此前横光利一发表过《新感觉派与共产主义文学》(1928)一文，论述新感觉派比共产主义文学更唯物。同年，横光利一在该月《文艺春秋》上发表一篇《文艺时评》，以评论平林泰子的小说《殴打》为契机，具体地发展了上述论点，并就藏原惟人的“艺术作品的形式，只是作为新的内容所决定的过去的形式的发展而产生”的论点进行批判。横光在文中就平林初之辅的“必须警惕形式先行于内容，内容与形式绝对不能分离”的形式论写道：“首先所谓‘形式先行于内容’是指什么呢？如果形式能够从内容自由自在地分离、独立出来，也许可能形式先行于内容吧。但是，形式正是与有节奏的、意义相通的文字罗列。没有这种文字罗列的形式，就不可能有内容。(中略)所谓内容是通过形式所清楚地看到的读者的幻想，这种内容完全是由形式来决定的。”

按横光利一的说法，所谓文学的形式是“与有节奏的、意义相通的文字罗列”，所谓内容是这种“通过形式所清楚地看到的读者的幻想”，也就是文学作品不是有没有什么内容的问题，只要给读者留下印象就可以。因此，他的结论是：形式决定了内容，这完全是现实上的事实。

论争的第二个内容，就是主观和客观的关系问题。横光在上文中指责藏原惟人的“内容决定形式”论是“主观决定客观”的唯心主义论，并攻击藏原“越来越礼拜唯心论”。他就藏原惟人的“艺术作品的形式只是作为新内容所决定的过去形式的发展而发生”的形

式论进一步批评道:“马克思主义的文学理论断定形式由内容决定。文学形式是文字的罗列。文字的罗列是文字本身拥有容积的物体,因此是客观物的罗列。若说客观的存在才是主观的发动,那么文学的形式不就应该是决定文学的主观吗?所谓主观,如上所述,是由客观而形成的形式,是给予读者的幻想。”

横光利一认为“文学形式是文字的罗列”,即形式是“客观的”;“通过形式所清楚地看到的读者的幻想”,即内容是“主观物”。藏原惟人则在《形式的问题》(1928)一文中对横光的这种“形式是客观,内容是主观”的论点进行有力的反驳:“首先,艺术形式果真是‘客观’吗?其内容果真是‘主观’吗?换句话说,艺术的形式是‘物质’,其内容是‘精神’吗?依我们的理解,艺术本身的整体,即其内容与形式都是物质的东西——是社会物质生活的反映,而不是物质本身。因此用我们的观点来说,这种将艺术上的‘物质’与‘精神’、‘主观’与‘客观”对立起来的观点,真的只能是幼稚的天方夜谭。其次,应该看到,这是两个命题,即我们的‘内容决定形式’和现实主义者的‘形式决定内容’,这两个‘决定’却具有完全不同的内容。现实主义者的这个‘决定’,是说艺术上的形式就是一切,而我们的这个‘决定’,则认为在艺术上内容与形式都是重要的因素,两者不能分其高低。因为就艺术来说,内容和形式是不可分的统一体。”

藏原这篇文章的结论是:“艺术的内容是人的生活本身。人的生活之需要,要求找出人的生活——物质的和精神的——的最高表现形式。不断地努力在艺术上使这种生活——即艺术内容向最高形式发展。这时候,被采取的形式反过来又会影响内容。但是,最后决定的因素常常是内容——生活。”

作为新感觉派主将,横光利一以“形式论”为开端,攻击无产阶级文学理论。新感觉派一些作家也群起呼应。首先是中河与一发表了《形式主义文学的一端》(1928)一文,开篇就提出在文学世界或在一段普通生活里,最重要的东西就是形式。因此,他断言在形

式之前不可能有内容。

中河与一在《形式主义理论的发展》(1929)中提出其创作规定是：

——(一)素材；(二)作者赋予素材以形式；(三)内容通过形式接触第三者。

——(一)素材的选择是表示作者的方向和兴趣；(二)形式是表示作者的能力和技术；(三)内容是离开作者作为思维的对照而散发到社会。

也就是说，中河与一认为形式作用于素材，内容是稍后于素材而产生，所以素材＋形式→内容，产生内容的最大动力是形式，他不承认影响形式的任何内容。据此，他特别强调："形式是素材的飞跃，不能简单地将形式理解为技巧。我们的形式主义是不单停留在技巧问题上，而是要发展到生活毅力，故具有现代情趣。"

因此，素材与内容，成为这次形式主义文学论争的第三个问题。

作为新晋理论家的小林秀雄在《鸭子与小龟》(1930)一文中就这个问题表示："中河的'(A)素材＋形式→内容/(B)素材＋形式→内容/(C)素材＋形式→内容/无限的发展'这一图式是粗糙的。作家先遇到的问题就是自己的艺术活动本身，对于拥有这种图式的自己的思索活动，岂不变成单纯的素材了吗？横光的不相信自我意识，第一步就错了。"小林指出其致命之处是："首先，如果意志和热情的发展从这个图式中超脱出来，那么这就不成其为图式。因为图式的性质，就是所有的存在都不能从图式中摆脱出来。其次，作家给素材以形式的活动也是俨然存在的一种运动，因此也必须使这个图式适用于它。于是，可以断定这种运动是无意识的，是飞跃的。这样一来，就同作家的愿望相悖。作者究竟为什么如此害怕热情和意志呢？"

无产阶级文学派方面，胜本清一郎发表《排除形式主义文学

论》(1929)一文,继续反对现代艺术派的"素材+形式→内容"的形式主义论,强调决定形式的因素不是素材,因为素材决不是"自然的存在物",而是"作家的活动"的产物。艺术的形式、技术是经过"作家的活动"的产物。无论说素材,还是说内容,其实体是作家活动的产物,因此作家活动的发展,就导出形式——作品的实体。

这时藏原惟人则发表了《无产阶级艺术的内容与形式》(1929)、《对新艺术形式的探求》(1929),对艺术的形式进行正面的探索,积极开展独自的无产阶级艺术的形式论。他运用内容与形式、必然与可能的辩证关系,在《无产阶级艺术的内容与形式》中发表了这样的意见:"艺术的内容,决不是像形式主义者所说的那样是由其形式来决定的。相反,是艺术的、社会的、阶级的内容在通过生产过程所最初创造的形式的可能范围内来决定其艺术形式的。"

藏原在这篇文章中反对以横光利一、中河与一为代表的现代艺术派形式主义论,并非完全否定现代艺术派的一切艺术形式。他所强调的无产阶级艺术的形式,必须是在利用包括现代艺术派等过去一切艺术形式的基础上创造出来的。他在《对新艺术形式的探求》一文中,批评了无产阶级文学不加批判地采用自然主义、表现主义、新感觉派的形式的错误倾向,强调:"艺术在具有意识形态的方面的同时,也具有心理的方面。具有这种思想的、观念的方面的同时,也具有情绪的、感觉的方面。因此我们仅在这种意识形态和心理的统一体中,就可以看到作为社会现象、作为斗争武器的艺术作品。但是后者,即艺术作品的心理部分,与其作品的艺术形式有着密不可分的关系。"

因此藏原惟人主张探求无产阶级艺术的形式,必须首先探求解决置于近代无产者心理基础上的新的艺术形式,同时要从马克思主义的观点出发,检讨都市主义、机械主义、表现派、结构派诸形式。但是他又指出,这不是要回到未来派、立体派以前的形式,而是要利用这一切的艺术的技术的形式,并在这个基础上建立无产阶

级艺术的形式。

这场论争虽然只是围绕“形式主义”问题进行，但它涉及到人生观、文学观和文学方法的全面问题，这一文学理论的对立，正是当时现代艺术派文学与无产阶级文学的对立与抗争的一个侧面的反映。两派各自坚持自己的立场，无产阶级沿着自己建立起来的马克思主义文学理论和与之相应的新的艺术形式向前发展，而新感觉派作家则仍然坚持在其观点指导下开展创作活动。但至1930年，横光利一以发表《机械》为契机，提出“纯粹小说论”，引起纯文学作家和评论家的普遍批判。中河与一于同年出版了专著《形式主义艺术论》，他坚持开展的形式主义文学运动收效甚微。伊藤整、小林秀雄等新晋评论家取而代之，开展西方正统现代艺术派的理论工作。

第六章
黑暗的战争年代与文学

第一节 30年代以来的形势与文学

进入30年代，日本卷入了世界性的资本主义经济危机，持续时间长，涉及面广，影响深远，而且经济危机与政治危机交错，多种危机并发，工农运动彼伏此起，国内矛盾加剧。日本当局为了摆脱内外交困的处境，转移国内日益激化的阶级矛盾和阶级斗争的视线，实行对外侵略和扩张。1931年发动“九·一八事变”，开始侵略我国东北。翌年1月几乎占领了我国东北三省全境。与此相呼应，法西斯分子纷纷成立各种右翼团体，其核心团体樱会策划了1931年“三月事件”和“十月事件”，并秘密参与策划“九·一八事变”。1932年相继发生“血盟团事件”和“五·一五事件”，其后1936年又发生了“二·二六事件”等一系列武装政变，成为法西斯主义运动的导火线，以及加速扩大侵华战争的契机。

日本国内实行法西斯化，疯狂镇压工农运动和日本共产党及其领导的无产阶级文学运动。1932年春开始，中野重治、洼川鹤次郎、村山知义、壶井繁治等四百多名日本无产阶级作家联盟（“纳尔普”）成员被捕。1933年2月无产阶级文学运动领导人之一的小林多喜二被捕并遭杀害。6月日共领导人佐野学、锅山贞亲被捕后声明脱离日共，支持日本军国主义侵略我国东北，他们将其背叛行动

称为“转向”。1934 年日本无产阶级文学运动最后一块阵地——日本无产阶级文化联盟(“考普”)、日本无产阶级作家联盟被迫解散后，大批无产阶级作家宣布“转向”。在内外种种因素的作用下，无产阶级文学本身也走进政治主义的误区，其运动也走向了低潮。与无产阶级处在对立位置上的新感觉派及其后的新兴艺术派在种种粉饰下解体，私小说由于其自身陷入卑小的自我意识和自我陶醉，以及社会政治的重压，也先后自然衰微。但文坛的老大家重新活跃起来，岛崎藤村的《黎明前》、山本有三的《真实一路》、永井荷风的《荷风随笔》、谷崎润一郎的《春琴抄》、德田秋声的《化装的人物》、志贺直哉的《万历红瓷》、宇野浩二的《枯木风景》、尾崎士郎的《人生剧场》、川端康成的《禽兽》等的问世，带来了 1933 年下半年“文艺复兴”的机运。

这时，众多知识分子面对上述政治局面和文化、文学形势，感到自己无能为力，产生一种“不安情绪”和“危机意识”。一些评论家对国外的文学新动态比较关心，引进了舍斯托夫的“不安的哲学”。日本哲学界和文学界围绕“不安的哲学”和“不安的文学”展开了一场论争，史称“列夫·舍斯托夫”的论争。列夫·舍斯托夫，原名施瓦茨曼(1866－1938)，俄国思想家，他反对 19 世纪出现的合理主义，对社会进步和科学思想投以怀疑的目光，主张在虚无和绝望中观察世界与人，在丑恶病态的人的自白中审视高贵的人。这是第一次世界大战后在俄国出现的一种哲学思潮。战后的欧洲处在大变动时期，社会动荡不定，人心浮动与不安，人的生活不能纳入理智的框架之中，一切合理性的东西、人格的构建都被破坏，让人感到一切都成为不安的东西。在日本开始发动对我国东北的侵略战争不久，社会主义运动进入低潮，知识分子陷入不安与动荡时期，河上彻太郎和阿部六郎合译列夫·舍斯托夫的《悲剧的哲学》，并且声言：“将这部有毒的书介绍给社会，这是我们诚实的恶意。”它成为舍斯托夫上述思想流行的端绪，日本的“不安的哲学”、“不安的

文学"的思想潮流也由此流行起来。

在引进舍斯托夫的"不安的哲学"之初，哲学家三木清发表了题为《不安的思想及其超克》、《舍斯托夫的不安》、《人本主义的现代意识》等，承认当时日本社会和知识界，以及表现在哲学、文学上的这种"不安的思想"，无疑是源于欧洲，并认为"不安的思想"、"不安的文学"是对社会怀疑、不安和否定的表现。因为知识分子外部受挫折，必然自动地引向内部。也就是说，社会的不安，成为思想的不安，而且内面化。

三木清分析这种"不安的思想"的根本特征，是人在"极端的情况下"的表现，是由于对社会的不安而引发的，所以他说："只要不消除社会的不安，就不能完全克服不安的思想。这样，最根本的问题就是通过实践去改革社会。"因此，三木清主张从人学的立场出发，通过"人本主义"的实践，即用"哲学自身的方法和手段"，来创造一种"新人的类型"，在这种新人的身上体现理性与情感的统一。换句话说，三木清实际上主张用理性与情感的统一来创造"新人的类型"。那么，作为人学的文学如何反映这种理性与情感的统一所创造的人呢？他认为："脱离理智的东西、空间的东西、刚性的东西，转向情绪性的东西、时间性的东西、流动的东西，这种感觉乃至趣味，与从客观的东西转向主观的东西是相同的。对社会失去信赖或者社会活动受阻的人，必然地引入内部、自己的内部。这样，内观或者内省都是沿袭普鲁斯特和纪德等道路的新的文学方法。虽说是主观的，但对不安的精神来说，浪漫主义是不可能的吧。因此，作为新文学的规则，采取新超导性，便产生了今日的所谓新写实主义。（中略）他们孤立、游离于社会，或者毋宁说社会远离了他们。也就是说，在自己内部找出不可动摇的基础失败了。内部世界的破产，就附加于外部世界的破产。这样就不能把握人格的不可动摇性和统一性。"他以 1918 年至 1930 年欧洲文学史上的"人格分解"的事例来说明并强调了"人格的统一，要由'意识流'来置换"，"从某种

意义上说，不安的文学也创造了新人的类型”。①

实际上，这种“不安的思想”是社会危机在精神上的反映，是一种精神危机。也就是说，知识分子面对30年代的上述情势，对社会、政治、生活、人失去信赖，必然怀疑外部世界的存在，而转向对内部世界的追求。在“不安的思想”的支配下，“不安的哲学”和“不安的文学”思潮便涌现出来。这个时期，文学脱离社会现实而一味追求内心世界的东西就决非偶然，这是有其内在的必然性的。

三木清提出这个问题之后，在日本哲学界、文学界引起很大反响。小林秀雄的《列夫·舍斯托夫的“悲剧的哲学”》、河上彻太郎的《虚无的创造·跋》、青野季吉的《关于“悲剧的哲学”的笔记》、阿部六郎的《舍斯托夫的思想》等围绕舍斯托夫的“不安的思想”乃至“不安的哲学”进行了讨论。

特别值得注目的是，1933年以纳粹“五·一〇焚书事件”为契机，日本国内政治形势急转直下，加速实现法西斯化、军国主义化。对左翼文学艺术界进一步镇压，整个文坛面临严重的危机，发表的作品常常“被删得遍体鳞伤”。连川端康成也惊叹地指出：“可以看出右翼势力正在促使政府检查官检查更严格，使得杂志删除得更多，这是世道暗郁的原因之一。”② 这时候，唯美派作家谷崎润一郎、德田秋声的作品也在查禁之列。1933年，三木清与德田秋声、丰岛与志雄等七十多人发起成立了知识界、文学艺术界的“学艺自由同盟”，在极端艰难的条件下，为维护学术和创作自由，做了自己力所能及的工作。同年，文艺界以维护创作自由作为宗旨，共同创刊了《文学界》(第二次)，成为文艺的一股力量，掌握了文坛的领导权，主张艺术至上，反对文艺从属于政治。

《文学界》(第二次)创刊翌年即1934年，“不安的文学”、“行动

① 三木清：《不安的思想及其超克》，《现代日本文学论争史》(下卷)，第11～12页，未来社，1964年版。

② 《川端康成全集》，第31卷，第413～414、464页，新潮社，1984年版。

主义文学”、“转向文学”先后盛行起来。另一方面,1935年以保田与重郎为首掀起一股所谓“日本浪漫派”文学风潮,以藤田德太郎为代表推动一场所谓“新国学”运动,借助德国的民族主义理论,鼓吹所谓“神州不灭”。作为《文学界》同人的河上彻太郎等网罗国内哲学、文学、历史、宗教、科学各学科的三大派即《文学界》派、日本浪漫派、京都学派的代表,讨论“近代的超克”,其目的就是要抑制近代的个人主义和民主主义思想。用保田与重郎的话来说,就是“志在扫荡借近代之名危害现代的各种思想倾向”,(《近代的终结》)“日本必须创造日本的历史和精神”。(《重建日本世界观的国学》)这成为当时法西斯当局发动的“总决战”战争体制中“思想战”的有机组成部分。

这时由警察头目松本学亲自出马,在右翼文化团体“日本文化联盟”的资助下,也打着“文艺复兴”的幌子,于1936年成立了将左翼作家排除在外的、由官方控制的“文艺恳谈会”,以加强对纯文学和大众文学的控制。从此不少作家屈服于法西斯当局的强大压力,发表鼓吹侵略战争、讴歌法西斯军队的作品。

1939年第二次世界大战爆发。翌年新成立的内阁情报局为了把文学家牢牢地拴在侵略者的战车上,动员一批作家到侵略军中去鼓动士兵,但许多作家到了部队只给士兵讲授中世纪日本文学。当局认为这一措施收效甚微,未能达到其政治目的,在勒令解散日本文艺家协会、禁止大部分同人杂志出版的同时,策动成立了由菊池宽任会长的“日本文学振兴会”。此时战争文学、战争诗甚嚣尘上,其中高村光太郎的所谓“爱国诗”和火野苇平的所谓“报国文学”是最有代表性的。

高村光太郎在《秋风辞》(1937)中鼓噪“昔日慨叹思索的亡羊者”,“如今只化作澎湃的热潮”。他本人声称“要把国运作为自己的命运”,被吹捧为“国民诗人”。火野苇平抛出了《麦子与士兵》(1938)、《土地与士兵》(1939)、《花儿与士兵》(1939)等美化侵华日

军暴行的所谓“士兵三部曲”，被奉为“报国文学”的样板，火野本人也被捧为“民族英雄”。文坛上掀起一股“国策文学”的逆流。川端康成评论《麦子与士兵》时说：“作为文学家，在战场上还能谈得上什么文学呢？这不是一种儿戏吗？”①

火野苇平作为“战争文学的第一人”发表了上述“士兵三部曲”之后，内阁情报局欣喜若狂，进一步将大批作家、文化人纳入所谓“从军”计划，下令菊池宽、石川达三、丹羽文雄、杉山平助、深田久弥、吉川英治、小岛政二郎、佐藤春夫、久米正雄、片冈铁兵、林芙美子、岸田国士、泷井孝作等 22 人分别参加陆海军“报道班”，俗称“笔杆子部队”，开赴侵华战场，大搞所谓“报国文学”。“从这时起，全日本文学都穿上褐绿色的军服。”②

与此同时，在思想文化上宣扬“日本精神”，鼓动民族主义情绪。与之相应，为了利用文学“统一国民思想，协助完成战争任务”，当局有意制造了一个所谓“国民文学论”，引起了文坛论争。起因是：浅野晃在《国民文学论的根本问题》(1937)一文中，借批判明治以后日本文学一味模仿西方文学，已经完全失去不朽的模式之名，主张今天的文学“必须是为了认识作为民族的、日本人的自己。因此必须强调它不是世界的、个性的、阶级的，而是国民的东西”。为此，“必须恢复肇国的精神，以此进行教育国民的战斗活动”。

林房雄为此举办了题为《文学与新体制》的座谈会，为宣扬“国民文学论”造声势。板垣直子则直接批判“国民文学”就是企图“唤醒国家的、民族的意识，形成所谓一亿一体，对突破困难的时局这一事业‘翼赞’(辅佐)的文学”；同时指出“国民文学论”的提倡者确信日本的伟大，以为日中战争是为日本在亚洲获得盟主地位的战争，那是日本“肇国精神”的一贯表现。他认为应“保卫过去的日本

① 《川端康成全集》，第 31 卷，第 413～414 页、464 页，新潮社，1984 年版。
② 〔俄〕约非：《日本近代文学概况》。

的祖先，保卫今日这块土地上的人们，并且必须作为陛下的良臣而活着。这样，浅野的国民文学论，自不消说同时又是勤皇文学论”。(《国民文学论》，1942)可以说，“国民文学论”与“日本浪漫派”的复兴古典运动是一脉相承的。

1941 年日本帝国主义发动太平洋战争，法西斯当局立即颁布《临时取缔言论・出版・结社令》，加强对舆论的全面控制。翌年，解散文艺家协会，成立所谓“文学报国会”，公开宣扬其宗旨是：“结集全日本文学家的全部力量，以确立显扬皇国传统和理想的日本文学，以及协助宣扬皇道文化为目的。”1942 年以“文学报国会”为中心，动员“通过文学完成大东亚战争”，在这种情况下，战争文学达到了高潮。这样一来，凡是所谓离开这个“国策”的文学作品都在被禁之列。抵抗文学、反战文学自不消说，就是纯艺术的文学，比如在报纸上连载的德田秋声的《缩影》(1941 年起)、谷崎润一郎的《细雪》(1943 年起)等都被勒令停止刊登。这段时期，现代日本文学在战争体制下进入最黑暗的时期。

第二节　文艺复兴与行动主义

在这种形势的演变中，1933 年 10 月由武田麟太郎、林房雄从个人主义、艺术主义的立场出发，邀请小林秀雄、川端康成、深田久弥、广津和郎、宇野浩二等人，共同创办了《文学界》(第二次)。以“拥护纯正的文学权利，确立青年一代文学的、文学家的自卫运动”为宗旨。其后横光利一、里见弴、河上彻太郎、舟桥圣一、阿部知二、岛木健次、村山知义等也先后加入了这一行列。川端康成在创刊号编辑后记里将此事称为“文艺复兴萌芽了”。至当年 11 月止，文艺界还相继创办了《行动》、《人民文库》、《文艺》、《新人》等文艺杂志。林房雄在《十一月作品评》中写道：菊池宽、芥川龙之介、佐藤春夫

的时代已经过去，一时间“独立的文学杂志完全息影了”，“如今是第二次曙光。文学开始重新回归自己，成为向旧道德、旧常识的挑战者，新的教养和气质的防卫者，精神和理想的重建者，锐利的社会批判者，正像阿波罗那样，从时代的云隙中显现其姿影。文学杂志的相继创刊，成了文艺复兴的前奏曲”，而《文学界》的创刊则被认为是文艺复兴最明显的标志，从此出现了日本现代文学史上称之为“文艺复兴”的新动向。

《文学界》的成员包括原无产阶级文学派武田麟太郎、林房雄和艺术派作家小林秀雄、川端康成等，以及重新活跃在文坛的老大家。这本来很难协调的三派的结合，评论家称为“吴越同舟”。他们在“不安的思想”的支配下，对现实怀疑、不安和彷徨，竭力从无产阶级文学的政治主义中摆脱出来，克服私小说平板的自然主义描写真实的倾向，探讨开拓社会思想的视野和新的文学方法，企图以此统一无产阶级派和现代艺术派，对抗法西斯主义文学。虽然在如何对付法西斯主义问题上，他们并不明确，但在文艺复兴的旗帜下，求得三派协调的最大公约数，则是文艺界反法西斯统一战线的最初构想。同时他们宣言：拥护纯正的文学权利，与日本浪漫派的资产阶级的卑俗性相对立，不被野蛮的战争所驱使。《文学界》创办之初，发表了一些好的或比较好的作品，具有一定民主、进步的倾向。从当时的形势来看，它在某种程度上具有反法西斯的一面，但在举办了“近代的超克”座谈会之后，却逐渐向日本主义倾斜。

从 1933 年至 1937 年文艺复兴时期，最有影响的代表人物就是小林秀雄。他祈望趁文艺复兴之机，整合社会意识与自我意识的矛盾。这种意向集中反映在他的《私小说论》等文章上，他承认无产阶级文学的历史功绩，认为“日本文学正面处理具有理论性结构的思想，是始于输入马克思主义文学”，“输入马克思主义文学不是文学的技巧，而是社会的思想”，(《私小说论》)“我国文学批评导入科学性的、社会性的批评方法，不用说，就是今日的马克思主义思

想”。(《关于文艺学批评》)同时批评现代艺术派横光利一关于小说观念性的观点,提出了他的著名论点:“社会化了的‘我’,即社会化了的自我,”企图以此创造一个新的条件,将文学的社会意义与文学的自我意识进行理论上的整合,来折衷无产阶级文学派和现代艺术派的矛盾,以应付当时文坛面临的复杂局面。但是,小林秀雄的理论具有极大的暧昧性,而且他只囿于对社会的不安,并敏感地反映了这种社会不安的状况,但却没有进一步探求造成这种不安的社会原因。

文艺复兴时期,三木清引进欧洲“不安的哲学”的同时,也引进了欧洲的行动人本主义思潮。当时处在思想混乱和低迷状态下的知识界和文艺界,企图引进法国费尔南德斯和马尔罗的行动人本主义理论,积极从中吸取其“能动精神”,来解脱笼罩在学界和文坛的精神危机。它同文学创作实践相结合,产生了行动主义文学,并超越文学,形成行动主义运动。

与《文学界》创刊同期的1933年10月,舟桥圣一、阿部知二创刊《行动》杂志,在创刊辞中谈到这样的抱负:“给忧郁的文学精神带来自由喷火的机关,并将它与一般社会的关心紧密结合在一起。”这一创刊辞虽然没有自觉标明什么特定的主张或主义,但其使命是很明显的,就是争取给文艺家在当时有形无形的政治重压下带来解放感,昂扬文学精神,给文艺复兴制造声势。

《行动》创刊翌年,即1934年下半年,小松清发表了《法国文学的一转机》、《超现实主义及其前后》、《马尔罗与行动文学》、《法国文学的行动人本主义》等,结集出版《行动主义文学论》,并翻译了费尔南德斯的《青春赌注》,马尔罗的《王道》、《征服者》等,同时积极介绍1934年以来法国文艺界罗曼·罗兰、纪德、马尔罗等组织“反法西斯知识人监视委员会”、“国际拥护文化作家会议”等反法西斯的新动向,要求变革现实,提倡“行动人本主义”,以此为开端促进了行动主义文学运动的进一步开展。接着舟桥圣一出版了论

文集《提倡积极的文学》,收入了他的《行动主义理论》以及阿部知二的《关于艺术至上主义》、春山行夫的《新知识阶级文学论》等,提出行动主义文学的主张,更自觉地推进这一运动的发展。

从欧洲行动主义发展的历史来考察,它是作为对第一次世界大战后的欧洲文学主流的达达主义和超现实主义的绝望倾向的反动而勃兴,主张人的价值和权威的实存,昂扬人性发展中的创造性和能动性。实际上,这是一种精神上的自由主义。小松清引进欧洲行动主义时,在理论上作出自己的解释,大致可以归纳为:一是尊重理智作为精神生活的一种重要手段,这是与以前的古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义和心理主义重悟性式思维或观念性感情相反的;二是认为以前的一切文学形式未能从整体把握人性,因此反对小说构成的概念化和样式化,主张重新构建其文学形式,展开其能动的创造。总之,他提倡精神上的自由主义,呼唤人在压抑下、在困惑中自主性的回归,而且试图引导出一定行动来。

小松清的上述理论与创作实践结合,产生了行动主义文学。他在《行动主义理论》一文中就行动主义文学在近代文学中的特殊地位,具体谈到了以下几点:(一)行动主义文学在行动瞬间的原始性和纯粹性中发现其重要的价值,因此必须在直觉的速度中来感受其瞬间的统一性。从而应排斥叙述的冗长,单纯化就必然成为其表现的方法。也就是说,行动主义文学的表现,许多地方近似造型艺术的野兽派、纯粹主义、表现主义、超现实主义等的表现方法。(二)行动主义文学是站在能动性的创作上的,那能动的瞬间就成了惟一的机会,成了第一的条件,成了它的立足点。而且正是在这一点上集中了巨大的创作欲望。(三)行动主义文学立足于人本主义的伦理道德上,所以它必然是个人主义的,而这种个人主义是具有社会意识的个人主义,也就是能动性的自我意识,它具有一般的社会性或采取革命主义的立场。(四)行动主义文学通过发现肉体和机械,通过表现作用或反作用于这些东西的个人感性、知性和欲

望，来启示近代的人性。

这一论述作为行动主义文学理论而具体化，在转型期动荡不安的文坛引起了很大反响。舟桥圣一从整合无产阶级文学过于偏重政治性和艺术派过于偏重艺术性的两种极端而取得文学性的平衡出发，提出必须将艺术、政治分开，最具艺术性的文学应该是能动的。尤其是在无产阶级文学退潮的情况下，艺术派已经失去与已抗衡的对象，文学应该回到其本来的特质，站在综合的立场上，建立思想性与艺术性浑然的调和，使之具有整体的倾向性。他说："这就是文学的能动精神，""艺术派要有这种能动的精神"。[①] 这时艺术派的小林秀雄说，他要用五年时间学习马克思主义。

但是，大森义太郎发表了《行动主义的迷惘》、《行动主义文学批判》等，对日本行动主义进行严厉的批判，指责行动主义在日本"简直是骗人的花招"。他在文中承认法国行动主义具有反法西斯的、明确朝向马克思主义的，以及决心与劳动阶级共同行动的进步立场，但他指出日本的所谓行动主义与法国的行动主义在性质和意义上有天壤之别。他指出：日本的所谓行动主义，是从知识阶级论出发而引出文学上的态度，它只在口头上反法西斯，而实际上反马克思主义，存在走向法西斯主义的可能性，并且批评行动主义提倡自由主义，只不过是受到一部分资本家主张自由经济的诱惑，如果这种自由主义实现了，也不能确保知识阶级的自主性，相反，只意味着使知识阶级成为这一部分资本家的代言人。同时批评舟桥圣一的"思想性与艺术性浑然的调和"的论点是"毫无意义的"。

以此为导火线，学界和文艺界开展了一场关于行动主义文学的大讨论和大论争。小松清、舟桥圣一分别撰文反驳大森义太郎的批评，指出大森将知识分子的困惑与知识分子的能动精神对立起

① 舟桥圣一：《艺术派的能动》，《现代日本文学论争史》（中卷），第231～234页，未来社，1965年版。

来，而现今知识分子在反动统治下陷入极端的困惑，容易走向反动化，所以才提倡行动主义和能动精神。小松清强调："在危机面前，我们不能绝望、放弃自己的价值，而行动主义和能动精神正是作为要征服不安的一种英雄主义，来动员年轻一代知识分子。当然，我们是弱小的少数派，我们只拥有微弱的斗争力。我们自觉到我们的前面还有许多探索和苦恼等待我们。但是，正是这种命途多舛，才启示我们认识人的价值，才是考验我们的机会。"① 舟桥圣一针对大森指责他们反马克思的论点，强调："马克思主义的社会科学，不只是停留在说明因果关系上，而且要由此引导出一定的行动来。"②

青野季吉发表了《能动精神的抬头》一文，表示积极支持这一运动。但在论争中，他对这一运动作了客观的分析，一方面认为行动主义和能动精神是知识分子无法忍受怀疑、不安、动摇和焦灼的状态才鞭策自己站到能动的立场上的，应该给予肯定，而不应将它作为一种形态化的思想来对待。同时又指出它们的弱点，即没有高度性地标示出自己的"宣言"，没有明确提出自己要克服怀疑、不安、动摇和焦灼的观念性的目标。③

这一时期，除了《文学界》和《行动》之外，还有建立在对立关系上的"人民文库"派和"日本浪漫派"。《人民文库》创刊于"二·二六事件"同年翌月，由武田麟太郎、本庄陆男发起，得到了无产阶级文学三元老秋田雨雀、江口涣、青野季吉的积极支持，并拥有广津和郎、圆地文子等一大批作家以及行动主义文学作家作为撰稿人，他们大部分都是前无产阶级作家同盟的成员或是同情者。这些成员

① 小松清：《致大森义太郎氏的公开信——行动主义的社会展望》，《现代文学论争史》（中卷），第242～250页，未来社，1964年版。

② 舟桥圣一：《关于能动精神的论争——反驳大森义太郎》，《现代日本文学论争史》（中卷），第250～255页，未来社，1965年版。

③ 青野季吉：《寄予能动精神的理解》，《现代日本文学论争史》（中卷），第256～261页，未来社，1965年版。

多具反法西斯的倾向，也有的成员并不具有这样鲜明的目的意识，他们在文学上也没有很明确的统一目标，但努力探讨在当时的情势下如何向与法西斯体制合作的文学运动挑战，发扬散文艺术的精神，为大众创作正统的文学。比如他们举行了“散文精神研讨会”，围绕广津和郎多年前发表的著名论文《散文艺术的位置》进行了讨论。

以广津和郎为代表的意见是：散文文学以实用功利为始终，不断改变美的形式，让它在现今的各种艺术中得到最积极的承认。这就是小说——散文艺术的意义。也就是说，他们反对旧的美学形式，主张在某种程度上肯定艺术的功利性。以武田麟太郎为代表的意见是，自然主义文学已经完成，应再度强调散文艺术。同时认为无产阶级文学本应是散文精神最直接的实行者，但它急于确立意识形态，而落到理想主义的境地。他是否定无产阶级文学将散文艺术意识形态化和理想主义的文学观念论的，从某个侧面也暗示了《人民文库》的文学使命。如果说，这种观点有些暧昧的话，那么在其后多次就日本无产阶级文学的历史经验和在《人民文库》上连载《漫谈社会主义文学抬头期》的编辑中就明朗化了，它是从整体上反对无产阶级文学。《人民文库》其时大量刊登“转向文学”就足以证明这一点。所以《人民文库》虽然与日本浪漫派对立，但对待无产阶级文学及其后的“转向文学”的立场和态度是相同或近似的。

尽管如此，《人民文库》不同于与时势同流的日本浪漫派，它拒绝与松本学的文艺恳谈会合作，遂于创刊当年12月，也不可避免地遭到了军国当局的迫害，发生了震惊文坛的“12·25事件”。12月25日晚，《人民文库》举办德田秋声文学研讨会，被当局勒令解散，且与会的同人全被反绑双手在新宿游街示众，受到了极大的污辱。会议司仪被拘留。军国当局以“《人民文库》狂奔于赤化运动”为名，对其进一步迫害。1938年11月学界组织的“唯物论研究会”全体同人被捕，当局放风说下一个该轮到《人民文库》。文库同人纷

纷退会，于 1938 年 1 月被迫停刊。

可以说，这次文艺复兴从《文学界》到《行动》、《人民文库》等的运作，既是一种复杂的文艺现象，也是一种复杂的社会现象。它反映了日本法西斯主义抬头前后的 30 年代知识分子的深刻的精神危机，也成为重新组合这一时期日本文坛的新机运，造成了一种形成人民战线的氛围，是文艺界一次具有叛逆精神的自卫运动——尽管这种精神并不十分强烈，但是，这一人民战线是脆弱的，具体表现在：

(一)它没有统一的政治纲领，也没有坚强的领导核心，是一个松散的无形的临时统一战线，虽具反法西斯的性质，但不坚定。所以有人说这是无产阶级文学派、艺术派、文坛老大家三种力量的"同床异梦"。(二)它没有明确的文学纲领，也就没有一个自觉的文学要求。它们企图整合文学上的政治与艺术的矛盾，克服政治主义和艺术至上主义两种极端，但事实上某些右翼和转向者借机攻击无产阶级文学运动，使本来应得到合理解决的文学问题未能得到解决，而且使之具有政治的倾向，最终带上反马克思主义文学的色彩。(三)由于存在上述政治上和文学上的问题，这次集两派三种力量的重新改组，没有作出最佳的选择，相反有的地方得到负面的结局。比如原无产阶级文学的转向者林房雄、河上彻太郎和艺术派的横光利一等随着侵略战争的扩大，越来越迎合权力的需要，他们反对文学上的政治倾向，自己却又陷入反动政治的泥潭而不能自拔，最后落到了与权力同流合污的境地。

第三节 从日本浪漫派到国粹主义

以保田与重郎为中心，于 1932 年 3 月创刊了《我思故我在》，以反对当时的无产阶级文学运动和现代艺术派运动，以及否定既

成文坛的一切和近代精神为宗旨。随着1935年国内政治日益法西斯化、军国主义化，左翼作家和评论家完全被禁止执笔，文艺复兴运动也开始出现变异的倾向。这时候，保田与重郎与龟井胜一郎、神保光太郎、中岛荣次郎、中谷孝雄、绪方隆士等六人在《我思故我在》杂志创刊号上，联名发表了由保田本人执笔的《〈日本浪漫派〉广告》一文，同时于1935年创刊了《日本浪漫派》杂志，同人还有伊东静雄、太宰治、檀一雄、芳贺檀等。《〈日本浪漫派〉广告》一文就文学现状和文学主张发表了如下主要论点：（一）目前正在流行平庸的文学。日常傲慢的饶舌，试图昏然地叙述不易的信条。我们终于创立日本浪漫派，向流行挑战。（二）我们为了否定文学运动，而主动开展文学运动。对于浅显，只有主张高超。（三）日本浪漫派是今天我们时代的青春之歌。我们拒绝青春之歌以外的高调。我们不忧心昨日的习俗，朝着明日的真谛前进。我们时代的青春！我们用心情来捕捉这种浪漫的东西、今日的充实。"广告"一文最后声言：日本浪漫派是一切优秀至上的、清纯的、美的存在。大众要求他们成为最敏锐的感受者。我们也希求和憧憬最高贵而激烈的东西。这是日本浪漫派的目标，是现代。我们憧憬的形式，是这样一种方法：为了拥护最崇高的东西，而特别要高昂急迫地表现传统艺术人复兴的必然的使命。在这里，浪漫派所使用的是反语。他们所说的"浪漫派"，并不是真正意义上的浪漫主义，相反他们所指的"平庸低徊的文学"和所谓反抗"俗流"，不仅是指自然主义、写实主义文学，而且还包括真正意义上的浪漫主义文学。保田与重郎把它们"作为文明开化终结现象的马克思主义运动延伸的底流"，是"文明开化所生的庶子"，（《为了否定自然主义文化的感觉》）而自己发起浪漫派文学运动，就是要抱着一种"对没落的热情"，"对颓废主义的发现而走向终结的热情"，"从追寻合理的类型中走出来"。"这是一种意识过剩的文学运动"。（《文明开化理论的终结》）总之，他们从反对文坛既有的一切和否定"文明开化"以来所确立的近代精神

出发，追求“最抽象化了的精神的风景”。(《为了矛盾》)

作为日本浪漫派两根支柱之一的亀井胜一郎在《现代浪漫的思维》(1935)里更具体地说：我们虽然痛骂从现实游离的浪漫主义，但痛骂的大多是极端的浪漫主义者。这种在墙壁里谈希望和空想，是严酷的现实的反映，以为是特别的美。本来所谓浪漫主义，是直接面对墙壁而站立起来的歌。但这种热情一旦达到饱和，就会生起一种将肉体翅膀贴近精神翅膀的欲望。这种浪漫主义达到极端疲惫想避开它时，我就考虑另一种浪漫主义。抱着充满的空想和希望，再返回到现实之中。

最后亀井更明确地表示：“低俗的现实主义者是以现实之名，萎缩浪漫的自己之谓，这种现实主义是我们的敌人。低俗的浪漫主义者则以浪漫之名歪曲现实，这也是我们的敌人。”

可以说，日本浪漫派对时代的不安和焦灼，以及对文明开化的“近代”不信任和绝望，企图把时代的颓废，即他们所理解的“近代”的颓废作为自己的武器，来“一举打倒马克思主义，也打倒美国主义”。(他们将物质万能主义称为美国主义，保田与重郎《天道好还在理》)因为在他们看来，马克思主义和美国主义都是“近代”的一种表现，是一种“文明开化的理论”。他们要否定近代和文明开化，就必然：一是否定马克思主义和美国主义；一是回归“故乡的历史和风景”，回归日本古典。如果说，前者是他们的出发点，那么后者就是他们的立足点。换句话说，日本浪漫派主张回归古典是作为抗拒近代时代思潮的一种手段，其重新评价日本古典的目的，起初是由于从根本上怀疑作为马克思主义文学和艺术派文学基础的日本的“近代”，企图以贵族的古典美来防卫所谓“近代”的文化危机和精神危机。于是他们以“古典近卫队”为己任，在赞颂古代神话和历史传说中的悲剧英雄的同时，竭力鼓吹“回归古典”。因而他们宣称，日本浪漫派与行动主义和人民文库处在对立的态势，在鼓吹民族的国粹方面，保田与重郎和亀井胜一郎是最为典型的。

保田与重郎先后发表了《日本的桥》(1936)、《戴冠诗人》(1938)、《御鸟羽院》(1939)等,他在《日本的桥》中表示他“对故乡充满自豪感”,“对日本倾注特异的感情”。他甚至说:“我们愉悦于远古的日本,只要听到《万叶集》的歌句就能引起无以名状的感动。”事实上,他的核心思想已经开始蕴含着他以后所鼓吹的“皇室美学”。随着日本进一步扩大侵略战争,他的“回归古典”也变调了,最明显地表现在《戴冠诗人》的序文上:“日本面临迄今未曾有的伟大时期。这是传统与变革共存的稀有的同一瞬间。日本将古代父祖的神话作为新的现实的存在,将历史的理念放在世界史的结构上表现,并开始行动。”他在序文中还强调:“今日世界上惟一的浪漫的东西、具有理念的东西、具有自身价值的东西、变革世界秩序的东西,都集中在日本。”这一年《日本浪漫派》停刊,保田与重郎等继续以《我思故我在》为据点来宣扬他们的主张。

1941年二战爆发后,保田与重郎及影山正治、浅野晃等又创刊《日向风》,无视科学的历史学,热心于以观念性的国学思想作为基础,鼓吹浪漫性的皇神思想。保田发表了《近代的终结》(1941),反近代主义的思想,成为维护天皇制的护教论的基础;《万叶集的精神》(1942),企图从壬申之乱到大伴家持的悲剧中探寻《万叶集》成立的因素,以此所谓古典精神,作为文艺创造的美学思想的源流。同时,还与国学院大学的藤田德太郎等成立“新国学协会”,直接宣扬超国家主义的天皇制国家论,对当时军部内的皇道派产生很大的思想影响。

最后他完全将所谓“歌精神”、“回归古典”与国粹主义合一,并将其理论体系化,发表了洋洋386页的《古典论》(1942)一书,该书包括《文艺的古典性》、《古典与文化》、《国学与古典论的展开》、《古典复兴与攘夷精神》、《古典的解释与时代思想》、《古典艺术与示威艺术》、《现代与古典问题》、《现代文学与古典精神》、《古典论的世界构想》等章,主要论点是:(一)强调日本文艺的古典性是“确保和

显扬民族的值得夸耀的感觉”，实际上企图通过古典确立日本民族的所谓“优越性”，确立日本主义。(二)宣扬日本文艺的古典是以国神一体为契机而成立的。和歌从咏神开始，咏神观是一切文艺的中心和历史精神的中枢，是最先确立的国之古道。(三)赞扬近世的古学，排斥汉意，排斥儒佛伦理，教导日本人应有的独立心和自尊心，是一种绝对的攘夷的精神，要将古学作为今天真正的皇国文化的眼目来学习。

以上种种论调，其目的是强调文艺“以时务要求作为第一义，以时代的教化要求作为第二义”。他在《古典论》中还具体地说：“在我们面临最伟大的危机之际，我们一定会在父祖的历史上发现打开现在、建设未来的创造力的源泉”，“因此，日本浪漫派提倡民族的国粹，探究文学方法，把握历史。从大的方面来说，就是要在思想上树立国家的历史精神，取代抽象的文学道德观念，作为文艺的人伦的根底”。他进一步明确地写道：“在紧急的时局下，所谓为了思想战的宣传文艺和为了振兴国民精神的古典研究，都必须作为个别原理来解释。日本人的伟大思想，是通过神州不灭的信念而产生的。这时候活用古典精神之路，是惟一的出路。因此正确确立古典观是必要的。”

龟井胜一郎曾经参加这次无产阶级政治运动和文学运动，1928年在“5・15事件”后被捕，两年后宣布“诀别作为政治家的自己，自觉作为艺术家的自己”，同时也为自己的“转向”而苦恼和自疚，“为了解决自己的苦恼，便踏上了重新系统地研究马克思主义和研究古典文学之道”。(《1931年的笔记》)

他研究古典，与保田与重郎为了“思想战的宣传文艺”和“振兴国民精神”的政治功利目的不同，更多的是学问式地研究日本的古神道、佛教、美术、历史、古典等，并从史的角度出发，将目光投向日本史的各个时代，尤其是上代神功皇后时代到奈良末期凡五百多年的古代文明。他从此每年都到古都奈良，巡览古刹、古佛，沉醉于

日本传统的、古典的世界。比如他的《大和古寺风物志》(1943)倾心日本上代史和净土真宗的思想;《亲鸾》(1944)、《圣德太子》(1944)、《中世四位古典艺术家》(1944)关注古代宗教家、思想家和艺术家的悲剧命运,来寄托自己在思想混沌中的再生,一种带有宗教性的"转向者"的再生。这成为其后他构思日本人的精神史研究的发端,战后他完成了巨著《日本人的精神史》。(全书6卷,1967)

从德国留学归来的芳贺檀的《古典美卫队》(1934)更直接赞美拿破仑等独裁者,鼓吹回归古典,认为古典是"飨宴型的艺术",即"君主的艺术"、"天皇的艺术"。这就最明白不过地说明这时候日本浪漫派的所谓"古典观",实质是通过文艺的古典来鼓吹国体思想,通过古道来建立"八纮一宇"的世界观,这完全是为所谓"思想战"服务,以适应40年代日本绝对主义天皇制和军国主义侵略政策。

以保田与重郎和芳贺檀为代表的日本浪漫派除了从他们的所谓日本"古典"寻找所谓皇神思想,作为其宣扬国粹主义的根底外,与德国浪漫派思想也有切不断的血脉联系。《我思故我在》创刊伊始,即着力介绍德国浪漫派的回归古典,还出版过《德国浪漫派特辑》。保田与重郎后来谈到日本浪漫派与德国浪漫派的关系时说道:《我思故我在》所培育的氛围,成为日本浪漫派的一根干,恐怕是任何人也不能否定的吧。《我思故我在》的主要愿望是试图以纯粹的形态来改变初期德国浪漫派的精神,来构建日本文学的系谱,我们将把这种愿望引向实现。我们这一代的方法是,掀起德国浪漫派原初的即施莱格尔以前,歌德、赫尔德林的流动的气氛,这从昭和初年的青春意义来说,可以远溯所谓近代和近代文学的发生。(《日本浪漫派的时代》)

可以说,日本浪漫派,尤其是保田与重郎的主调是受德国浪漫派的影响,学习德国浪漫派不仅学习文艺的手法,而且更重要的是否定近代的思想,一切"回归古典",以确保其皇神思想和皇室美学的成立,发展国粹主义,这与当时的复活国学思想和复古排外思想

是相呼应的。

由此可以看出，保田与重郎与龟井胜一郎的回归古典的出发点是不同的。后来龟井回忆道："对昭和初期的知识阶级，不消说，最大的课题是面对无产阶级革命及前卫文学。在这里的肯定与否定之苦成为深深的底流。文坛有形形色色的潮流，但有一个空白，就是几乎没有关注日本的古典，或者民族性的问题。保田与重郎等的工作，首先是从填补这一空白出发的。但是，对我来说，这时候最大的课题，是'转向'问题。"①

随着以保田为代表的国粹主义的政治目的越来越明显地暴露出来，以龟井胜一郎为代表的一派与以保田与重郎为代表的另一派的意识差距越来越大，他们追求的古典方向越来越相背，"日本浪漫派"同人各走各的道路，没有一个同人再赞成继续维持《日本浪漫派》杂志，该杂志于 1938 年 8 月停刊，"日本浪漫派"也失去原来的意义，就自然解体了。龟井胜一郎成为《文学界》的同人，保田与重郎则以《我思故我在》作为中心，更加强化他的国粹主义路线，美化日本帝国主义对我国的侵略。他在《我思故我在》第 100 号刊登的《蒙疆》(1940)一文上就扬言："我们有这样一个课题，就是当前确保大陆二百年，再次给亚洲带来世界的荣光。""日本文化人大可不必去考虑既存的文化。要变革自己的一切构想，主动地成为战场和内地的桥梁，可以提高内地的伦理和精神。""如今我们的新的文学教养，是必须决心让国粹前进一步。""皇国的文学在于至尊的事实，这正是我们文学的精髓。"他甚至叫嚣："今日的日本正将国家、民族和国民的理想，表现在征战的形式上。"

保田与重郎、浅野晃、芳贺檀、林房雄等旧日本浪漫派联名在《我思故我在》1940 年 2 月号上出版了《赞日本专辑》。1942 年 1 月号上刊登了日本编辑者协会、文艺春秋社的决议，狂言："谨奉行圣

① 转引自栗原克丸：《日本浪漫派及其周边》，第 60 页，高文研，1986 年版。

旨，贯彻圣战本义，誓忠诚于皇军，以铁石的意志完善言论国防体制。”

此时文艺上这股狂热的国粹主义、复古的民族主义，与政治上的反动的超国家主义、军国主义完全一体化。

第四节　转向与抵抗文学

“转向”这个词，是日本思想史和文学史上具有其特定内涵的词。1933 年 6 月日共领导人佐野学、锅山贞亲被捕后，在狱中发表了《告共同被告同志书》，声称放弃共产主义信仰，转向尊崇天皇及由他所代表的文化价值。这一背叛共产主义的“转向声明”，在当时日本的共产主义运动和进步的民主主义运动中，引起了无比的愤怒，在思想上产生了极大的混乱。他们的背叛，加上法西斯主义当局残酷的镇压，给以违反“治安维持法”的莫须有罪名而投入牢狱的日本共产党员和同情者更带来了强烈的冲击和动摇。当时法西斯当局规定“转向”的条件，只要承认加入非法组织、停止参加政治活动，还可以作为无产阶级作家进行文学创作。一个月内他们中 30％的人“转向”；至 1935 年末，“转向”出狱者达 90％。在狱中只有少数坚守自己的信念和行为，坚定地保持气节者，比如小林多喜二被杀害，宫本显治、藏原惟人、西泽隆二、宫本百合子等少数革命者被长期囚禁，直到法西斯垮台才获得自由。这时期，一般社会民主主义者、自由主义者乃至宗教人士在国家权力的残酷压迫下，强制改变西方的合理主义的新思想或新宗教的信仰，结果有的转向皈依佛教。“转向”的概念随之普遍化和抽象化，“转向”这个词就成为流行语。这是广义上的“转向”。

但是，随着法西斯统治的强化，当局规定“转向”的条件更加苛刻，从最初的要求承认加入非法组织、停止参加政治活动，到后来

要求所谓“承诏必谨，积极护持天皇制”。“转向”内容恶化，条件与内容交替相乘，“转向”这个概念也发生了变化。有的人甚至转向国粹主义者，归顺天皇制。因此这个问题，在研究 30 年代至 40 年代上半叶日本思想史、文学史时是不容忽视的重要课题。

从现代文学史的角度来考察，“转向”这个概念定义在文学方面，是包含以上两种意义的。一批“转向作家”放弃了自己的信仰之后，产生严重的挫折感，受到良心的呵责，并以私小说的形式自白出来，于是 30 年代的日本文坛便出现“转向文学”。村山知义的《白夜》(1934)开了先例，接着立野信之的《友情》、藤森成吉的《降雨的早晨》、洼川鹤次郎的《风云》、中野重治的《乡村的家》、片冈铁兵的《隔巷》、藤泽恒夫的《世纪病》、佐多稻子的《红》、德永直的《冬天的凄凉》、高见顺的《不应忘故旧》等。他们大多是充满苦涩地自白自己在政治思想上的弱点，“转向”后的深深的苦恼，以及违背良心在共产主义信仰上败退的耻辱，带有一定的伦理性格。高见顺甚至为自己的转向行为愧疚而多次自杀未遂。岛木健作在另一篇转向文学《重建》(1937)中写了主人公杉野骏介转向后回到农村，通过体力劳动来获得一种充实感。作者在这里探求在转向后的极度彷徨中如何走向新的生活。这篇小说发表后，立即遭到法西斯当局的查禁。4 个月后，岛木健作写了《生活的探求》(1937)，表明不赞同非转向者，又再次肯定转向的态度。

在这批“转向文学”中，村山知义的《白夜》和藤森成吉的《降雨的早晨》具有代表性。前者描写主人公、转向者鹿野，与以坚强的共产主义战士藏原惟人为模特儿的木村的坚定思想和人格相对照，自愧弗如，于是，彷徨在自我呵责和挫折感的长长白夜之中。事实上，村山知义声明“转向”时就表示：要“继续进行革命的艺术运动，但不从事政治活动”。① 后者描写一个画家转向后感到失落，带来

① 转引自平冈敏夫等编：《日本文学史概说》(近代编)，第 167 页，1989 年版。

良心上的痛苦。这类转向文学的共同特征，是反映转向者动摇的思想和孤独的心理，或更有意识地批判自己丑恶的一面，作为作家重新出发。

中野重治是个典型，他在狱中被关了约两年，于1934年"转向"出狱后拒绝协助军国主义，并探寻再转向积极的新生的道路，他说："我背叛党，背叛对它信赖的人民，这一事实将来也是抹不掉的。因此，我或我们，只能将作为作家的新生之路，置于第一义的生活和创作上。假如我们将自己招来投降耻辱的社会的和个人的错综原因充实在文学的综合中，通过文学作品推出自我的批判，来参与对日本革命运动传统的革命批判的话，那么这时候，我们的过去虽然过去，但就让消不去的痣浮现在脸颊上，在作为人和作家的第一义的道路上前进吧。"(《关于文学家》，1935)在小说《告别和歌》(1935)中写一个年轻的短歌歌人唤醒了埋没在黑暗时代中的人性与青春，告别了短歌，"开始想要对抗凶暴的东西"。中野还发表了描写国铁工人的生活、劳动和斗争的《司炉》(1937)，以及《空想家与电影剧本》(1935)等许多优秀的作品。

如果说上述诸作家是消极转向者，其后并实现了"转向者的再转向"，那么积极转向的作家就是林房雄等。林房雄既是最早的转向者之一，也是最彻底地投靠法西斯国家政权者，他声言"给我开辟转向之路的是国体"，"是天皇的心意"，(《勤皇的心》)积极支持绝对主义天皇制和军部的侵略政策和行为，而且战后他还发表《大东亚战争肯定论》(1964)，顽固地坚持反动的立场，是积极转向作家的典型。但是到了战争末期，又出现一些原先消极的转向者，走向积极的转向，有的人甚至支持侵略战争。

文坛出现"转向"当时，板垣直子发表了《文学的新动向》(1934)一文，严厉地批评了"转向"的风潮。强调今日的"转向派"的思想和人格的信念从一开始就是不彻底的。他们的全部行动，只不过是由根植于人格的一部分的信念来规范。后来自觉情况不利，就

容易转变其主义和生活。她列举了这些人转向后的动态，比如片冈铁兵就孤寂地思考自己掉队的姿影；德永直最初“左”倾，人生观混乱，后来就超越理论等等。她就此写道：“无产阶级作家只要思想坚定，理应是不可能转向的。也许部分修正是可能的，然而要是转向了的话，他就会改变本能的执着的道路。这时候，无论从任何意义上都不可能想像从这样的第二义的生活者中，会产生第一义的文学。”

板垣直子的文章一发表，就引起了文坛对文学上的“转向”问题的讨论。杉山平助的《转向作家论》(1934)、大宅壮一的《转向赞美者及其痛骂者》(1934)，以及中野重治的《关于文学家》等，是具有代表性的文章。

杉山平助在《转向作家论》一文中根据转向作家群的各个不同情况，分析了他们转向的路径不同，转向的性质也不同。所以批判无产阶级作家的“转向”问题，第一，要考虑他们在现今社会的情势下，对他们来说什么是第一义的生活。第二，要检讨他们到底适应不适应这种强求的生活。他并以村山知义、藤森成吉和林房雄两种“转向”的不同结果，来说明两种不同的性质，因此他不能苟同板垣的运作第一义的生活，必然产生第一义的艺术，否则就没有存在的价值的论点。同时杉山指出：“以转向者一度退却，就判断今后是永远的退却者，这是错误的。”

《转向赞美者及其痛骂者》一文的作者大宅壮一也说：“转向”有种种类型和不同阶段，不能一言以蔽之。他认为转向作家有如下的几种类型：一是“转向”的最完整型，是飞跃式的改宗，向相反的意识形态转化。二是抛弃过去的思想的同时，否定其他一切的思想，陷入完全不关心思想的状态。三是基本上保持过去的信条，“转向”是为了获得一时的自由。四是部分程度的转向，虽然没有放弃理想和信念，但已不像过去那样热情地去实践。五是忍受不了狱中生活，“转向”了，但自己还弄不清是否“转向”，处于一种漠然地对

意识形态的怠惰似的状态。大宅认为“转向作家”大部分是属于最后一种类型。

杉山平助、大宅壮一在不同程度上批评了一些评论家这样的态度：他们不将这个“转向”问题作为自己的问题来认真探讨，反而追随那些讴歌转向的人的尾巴。

宫本百合子从日本的大文化背景分析当时出现这种“转向现象”的社会历史和个人原因，并进行理性的批判。她指出：

> 日本知识分子背负着特殊的历史重荷，这是无可争辩的事实。日本作为落后的资本主义国家，迅速从半封建直接发展到帝国主义的历史，赋予日本知识分子敏捷的适应性的同时，劳动大众的日常生活停留在低水平的封建的压力之下，又给知识分子的精神带来了保持沉默的影响。(中略)因此，他们不堪忍受现实所背负的这种革命的阶级性以前的、自己的软弱性，以及自己不加区别的妥协性，他们失败了。这也包括不服输的意味。
>
> ——《越冬的蓓蕾》

前面论及的中野重治的《关于文学家》一文强调的，作为转向作家的新生之路只有置于第一义的生活和创作上，通过文学作品推出自我的批判，来参与对日本革命运动传统的革命批判的论点，就是在这场论争中总结性地提出来的。

“转向现象”在30年代中叶至40年代中叶，是日本思想领域和文学领域的一个特殊现象，“转向”的内因与外因错综复杂。从内因来说，当事者自己信仰的理论只停留在观念性上，未能将它化作自己的血与肉；其理论常常带有极“左”的观念论，含有机会主义的倾向，人生观混乱，具有很大的暧昧性，对自己的信念不够坚定。外因方面不容忽视的，就是法西斯当局除了加强镇压的硬的一手之外，又充分利用了日本国民性中的强烈的“共同体意识”——集团

意识误诱的软的一手。因此对“转向现象”要放在历史的动态中进行综合的考察，对“转向者”不能一概而论，事实上他们最终也分别走向了相反的两极。

加藤周一就这一现象分析道：“中野（重治）有马克思主义，有超越日本共同体的境界的知性的工具。但是，马克思主义使一代文学家的眼睛向政治社会现象睁开，而向政治社会睁开眼睛，也意味着‘转向’后的许多作家有可能成为战争和军国主义的积极支持者。过去，社会主义者的理论家们也曾为‘大东亚共荣圈’的理论化进行过活动。放弃了马克思主义的文学家，不是放弃了对社会的关心，他们当中有的人把他们的关心集中在与马克思主义正相反的另一个极端的‘意识形态’上，以特殊主义对普遍主义，以国家主义对国际主义，以非合理主义对合理主义。”①

在法西斯当局强化对批判战争者镇压的同时，无产阶级作家、进步的自由主义作家，坚持批判侵略战争，采取包括文学形式在内的种种形式，反对日本军国主义。他们中最勇敢的批判者是小林多喜二，他不仅用笔写下了《1928 年 3 月 15 日》、《为党生活的人》、《地区的人们》等作品，从揭露日本帝国主义准备发动侵略战争到直接描写工农大众反对侵略战争，而且作家本人以实际行动投身反对侵略战争的运动中，最后英勇牺牲。

无产阶级文学家中的宫本显治、藏原惟人、西泽隆二、宫本百合子先后被捕入狱，在极困难的条件下，宫本显治与病重保外就医的百合子写了往来书简《十二年的书信》，展示了为保卫和平与为文学而斗争的坚定信念。还有藏原的《艺术书简》、西泽的狱中诗《编笠》，在战后始得公开发表，深受读者欢迎。太平洋战争爆发后处在半拘禁的状态下的中野重治完成了《斋藤茂吉笔记》（1941），借助斋藤茂吉这个人物没有拒绝写歌颂战争的歌的事，来探索在

① 加藤周一：《日本文学史序说》（下），中译本，第 409 页，开明出版社，1995 年版。

天皇制绝对主义的现实束缚下，对近代人性自觉的再评价，在艺术上对战争进行独特的反抗。这时期宫本百合子的《越冬的蓓蕾》(1934)，如题名所象征的那样，表现了黑暗时代中坚持自己的良心与信念的人的精神美。宫本显治的《文艺评论》(1937)、洼川鹤次郎的《现代文学论》(1939)等，则以文学评论的表现形式，反映了他们追求历史的真实和不屈的文学抵抗精神。

作为"笔杆子部队"一员的石川达三赶赴侵华的战场后，目睹和经历了日本侵略军进行南京大屠杀的惨状，凭作家的良心，以犀利的笔写下了《活着的士兵》(1938)，客观地描写了日军的暴行和厌战的情绪，在一定程度上反映了反战的倾向。当局以"扰乱安宁的秩序"为名，判刑囚禁四个月，缓期三年执行。最后石川也顺应时势，写了《武汉作战》(1939)这样的战争报告文学。

这时期，诗坛出现了一批像金子光晴、小熊秀雄、小野十三郎、冈本润、壶井繁治等有代表性的抵抗诗人，他们在困难的条件下，以各自的反抗方式发表了抵抗诗。

金子光晴写了许多隐喻地讽刺战争的悲惨和天皇制绝对主义的愚昧的诗。他的《鲨鱼》就隐喻地表达了反战、反军国主义以及对抗天皇制权力的态势。有时他为了更明确地表达他的反战思想，就引用外国名人的话、名诗的序言，比如在《寂寞的歌》中引用尼采在《萨拉托斯特拉如是说[①]》中的"国家是一切冷酷怪物中最冷酷的东西。它挂着冰冷的面孔行骗，欺骗从它的嘴里爬了出来：'我们的国家就是民众'"。在《地狱之火》引用米南德的"和平即使在岩石缝里，也会让百姓幸福。战争即使在肥沃的土地上，也会让他们悲伤"等等，宣扬了他的反战思想。

小熊秀雄在《小熊秀雄诗集》序中表示了要作为"人民的意志的发言人"，实实在在以诗来抵抗军国主义。他的《飞橇》还歌颂了

① 萨拉托斯特拉，希腊拜火教祖。

中国军队的悲壮事迹。

参加《赤与黑》派诗运动、作为无政府主义诗的先驱者之一的小野十三郎，发表了反战诗集《在旧的世界之上》(1934)、《风景诗抄》(1943)，通过具体的心象风景与象征的心象风景，反映了战争危机、社会颓败的氛围和人们对战争的倦怠：

树木的绿，
完全黝黑了。
蓝天像洞穴般昏沉沉。
富士忧郁地落在望远镜的镜头里。

——《接近富士》

小野偶尔还表达对这场不义之战必败的信念："海昏暗而浑浊/一看见海/我不由觉得必败了。"(《风景》五)同时在《诗论》中，"否定短歌的抒情"，要奏出"奴隶的韵律"，显示了一种重要的艺术抵抗的态势。

在战时严酷的形势下，艺术的抵抗也是抵抗文学不可忽视的组成部分。比如上述遭查禁的德田秋声的《缩影》、谷崎润一郎的《细雪》、永井荷风的《濹东绮谭》(1937)、川端康成的《雪国》(1935－1937)，特别是川端的取材于"长野县赤化教员事件"的《牧歌》(1937年起连载)，暗喻了对被逮捕者的理解与同情。阿部知二的《风雪》(1938)、广津和郎的《流逝的时代》(1941)、伊藤整的《得能五郎的生活与意见》(1941)，以文人的孤高精神，对时代的重压进行直接或间接的抵抗。幸田露伴埋头于《芭蕉七部集》的注释。里见弴的《风中火焰》(1942)仍然保持艺术的独特性。田宫虎彦、十返肇等八名青年作家组成"艺术派"，执着于作品的艺术性，写了《八个作品》(1941)，但被当局禁止发行，全体就保持沉默。这从另一个角度说明艺术的抵抗的意义。上述情况说明，艺术的抵抗明显地向私小说、历史小说和风俗小说三个方向发展。

与作家、诗人进行艺术的抵抗的同时，平野谦、本多秋五、岩上顺一、花田清辉、杉浦明平、荒正人、佐佐木基一、小田切秀雄等一批青年评论家，以孤独的自我意识，通过文学的批判进行社会的批判。加藤周一、中村真一郎、福永武彦等，也通过艺术的抵抗反对现实的重压。小田切秀雄评论说："全体艺术的抵抗派作家，在自我主义的孤独的抵抗中，总算多少保住美与人性，并在这种运作中，产生其作品，转变为与无产阶级文学时代完全不同的文学的战线结构。"①

随着战争局势的发展，发表作品已经不可能。野上弥生子等许多无产阶级同路人作家完全绝笔，保持沉默的抵抗。战争初期志贺直哉虽然写过一篇祝捷文《新加坡沦陷》，但其后也与宇野浩二、室生犀星、井伏鳟二等一起，一直对战争和军国主义保持绝对沉默的抵抗。

从整体来说，在封建军国主义的绝对残酷的统治下，日本民众未能有组织地进行反战运动，日本文学界的抵抗缺乏社会的基础，未能像纳粹德国统治下的法国文学界那样推进浩大的抵抗文学运动，而且日本的抵抗文学没有达到组织化和深化，主要是作家以个人孤立的艺术的抵抗、沉默的抵抗的形式展开，抵抗的力量是非常微弱的。

① 小林切秀雄：《文学史》（"日本现代史大系"），第359页，东洋经济新报社，1968年版。

第七章
战后文学的重建与发展

第一节 传统文学的重登文坛

战后的民主化和众多文艺刊物的纷纷复刊、创刊，为传统文学的老大家重登文坛创造了精神条件和物质条件。战争期间一些进行艺术的抵抗或保持沉默的传统文学的老大家处在创作力最旺盛的阶段，他们长期受到军国政治的严酷的统治，被迫多年封笔，心底压抑着一股强烈的创作欲。战后自己一旦获得了解放，这种长期受抑制的创作欲望，就犹如火山喷发般地爆发出来。比如一直搁笔的新浪漫主义作家永井荷风和前白桦派作家志贺直哉率先分别发表了作品《舞女》(1946)、《灰色的月亮》(1946)，震惊了文坛。

在发表小说《舞女》之前，永井荷风于战争结束的当年1945年12月，就在《新生》创刊号上发表了《美国的回忆》并出版了日记《罹难日录》，此后一发而不可收，连续发表了中短篇小说《勋章》(1946)、《浮沉》(1946)等，显示了这位大家的旺盛的创作热情。同样是新浪漫主义作家的谷崎润一郎，在战争期间发表的长篇小说《细雪》只连载了两回，就被禁止发表，作家于战后重新执笔，继续连载，终于从1946年6月至1947年3月完成了三卷本。

最值得注目的，是前白桦派作家的重新活跃。志贺直哉除了上述的《灰色的月亮》以外，还有《被腐蚀了的友情》(1947)；里见弴的

《弃老》(1946)、《漂亮的丑闻》(1947);长与善郎的《野性的诱惑》(1947)等。由于协助战争而一度被清洗的武者小路实笃,经过多年的自省,写了《真理先生》(1949)等。这些前白桦派的作家仍以人道主义为基础,与战后的民主主义理念是一致的,给人一种白桦时代所没有的新鲜的感觉。其中,志贺直哉的短篇《灰色的月亮》最具代表性,作者用凝炼的笔触,精确地描写了车厢里一个少年工人饥寒交迫的形象,以反映日本战败后粮食匮乏,老百姓忍饥挨饿的现实。

此外,正宗白鸟的《战争受害者的悲哀》(1946)、野上弥生子的《砂糖》(1946)、丰岛与志雄的《波多野邸》(1946)、宇野浩二的《龙胆草》(1946)、川端康成的《续雪国》(1947)、广津和郎的《疯狂的季节》(1948)、井伏鳟二的《今日停诊》(1949)等,都是这些老大家复出后的第一批作品,也是战后文学复兴后的开篇之作。

作为传统文学的私小说、心境小说的中坚作家,比如上林晓、尾崎一雄、檀一雄等也纷纷登场,他们一如既往地脱离热火朝天的战后的现实生活,闭锁自己及周围的小天地,来咀嚼自己生活中的种种体验。代表作有:上林晓的《在圣约翰医院》(1946)、平林泰子的《这样的女人》(1946)、尾崎一雄的《虫子的二三事》(1948)、檀一雄的《律子之爱》、《律子之死》(1950)等。这些私小说大都通过自己的病痛,或妻子的病、爱与死,体味人在战后生活中的种种危机和面对生命意识的严重挑战,充溢着一种日本式的情绪和东方式的虚无主义。

尾崎一雄及其《虫子的二三事》更具典型意义。作者在小说里描写主人公"我"卧病在床,细心观察蜘蛛并联想到跳蚤、蜜蜂、苍蝇等种种小虫各自不同的习性,写出它们都为自己而努力的故事,从而反映了作者本人在病中思索着人对生与死的心境。其后,他先后发表的《瘦了的公鸡》(1940)、《虫和树》(1965)、《蜜蜂掉落了》(1976)等都是他的《虫子的二三事》的延续,通过它们来抒发自己

对生死问题的看法。这不仅是尾崎一雄的私小说的一个特色，而且在日本战后私小说的领域里占有独特的地位。

伊藤整在《小说的方法》(1948)一文中，对战后的私小说表明自己的态度。他主要根据法国作家的“除私小说之外，没有小说。真正的小说，就是从小说虚构的故事的错觉中产生的幻影”的论点，强调：“所谓小说，就是试图通过作者熟识的经常思考的人的生活现象，来捕捉人的感动的实体的语言艺术。”同时他在议论私小说的《调和与放弃》(1948)等文章中出现了“破灭者”、“放弃现世”和“调和者”、“把握现世”的表现方法，并在《小说的认识》(1950)等文章中强调统一两者的艺术认识论，完成小说认识方法的类型化。

如果说，伊藤整对私小说的认识方法表示强烈关心的话，那么平野谦则摄取伊藤整的类型化，在史的把握上为实现定式化倾注了力量。他在《私小说的二律背反》(1951)一文中认为，私小说和心境小说共同的基本特征是：“祈望从生的危机意识中拯救出来。”他并将私小说的“破灭型”和“调和型”两类解释为：直率地自白实际生活的事件的作品是广义的私小说，进一步表现这种危机的作品是狭义的私小说，属于“破灭型”；叙述克服这种危机而达到更高的精神安定的过程的心境小说，属于“调和型”。因此，他的结论是：“如果将私小说作为破灭的文学，那么心境小说就是拯救的文学。(中略)也就是说，私小说是破灭者、放弃现世者的文学，心境小说就是调和者、把握现世者的文学。”他认为尾崎一雄的私小说群，就是“调和型”的典型。

私小说不管是“破灭型”还是“调和型”，都是以自白孤独的自我为主眼，缺乏把握社会中的自我和洗练的世态风俗。战前小林秀雄就这个问题，在《私小说论》一文中已经提出“社会化了的我”的问题；战时在当局言论统制下，纯文学受到极大的压制，横光利一在《纯粹小说论》一文中，提倡“小说俗化论”，试图否定作为日本纯文学的私小说，“将纯文学变为通俗小说”。战后中村光夫针对私小

说的上述诸种弱点，写了《风俗小说论——批判近代写实主义》(1950)，作者在这里提到的写实主义，实指自然主义。他通过对近代自然主义的发生、展开、变质和崩溃过程的论述，分析了自然主义日本化了的私小说的技术虽然圆熟，但它误解欧洲科学实证主义，而混淆了事实与真实，完全丧失了文学想像力，只描写自我的生活实感，缺乏社会性。究其主要原因，不是作家力量的不足，或周围社会"条件"所局限，而是由于作家根据其文学理论，相信将文学达到"内面的自然"是"第一义"，并视之为私小说的成立之道。因此要构建一个新的文学的创造实验场，就要复兴私小说业已丧失的近代小说的两大要素——小说的虚构性和小说的社会性。

与此同时，中村光夫在文中还分析了战后私小说向通俗小说倾斜的倾向，指出：当时的小说支配形式——风俗小说是从战时小说通俗化运动中产生的，它"背负着我国小说的第二次现代化运动的挫折。可以说，它至今仍然决定风俗小说的根本性格"。也就是说，战后流行的风俗小说，是"在战时的阴郁的逼迫下受胎，作为战后混乱中的私生子成长起来的"；"从某种意义上说，风俗小说是'现代日本文学'的'扭曲'中产生的必然结果"。

战后重返文坛的一批风俗小说家写了一些流行的风俗小说，有代表性者如田村泰次郎的《肉体的恶魔》(1946)和《肉体之门》(1947)、石坂洋次郎的《石中先生品行记》(1947)、舟桥圣一的《雪夫人画卷》(1948)、丹羽文雄的《让人讨厌的年龄》(1949)、林芙美子的《晚菊》(1949)等。他们的作品大多缺乏思想性、社会性，只描写战后混乱和颓废的世态人情与风俗的表面现象，甚至以卑俗的肉体与放荡的性风俗来迎合某些读者的趣味。中村光夫的上述批评，正是针对这些风俗小说的。

从战后总的文学情势来说，传统文学老大家的作品，是填补了战时的文学空白的力作，显示了他们的近代文学传统的功力、真实性和较高的艺术性，对于那些对文学如饥似渴的读者来说，不愧是

美的飨宴。可是,传统的近代文学的一个很大的弱点,就是不贴近社会生活,而战后的这批老大家仍然未能革新这一传统。尤其是私小说和风俗小说并没有随着战后文学革新而有所变化。相反,在既成文坛中还有一批与上述传统文学作家具有鲜明对立意识的作家群,比如太宰治、石川淳、织田作之助、坂口安吾等,试图以反传统的文学理念和方法,来反映战后的虚无、颓废和绝望的心象风景。当时文坛将他们称作"新戏作派"或"无赖派"。这一派的发展历史将另章论述。

青野季吉、小林秀雄、中村光夫、河上彻太郎、渡边一夫、桑原武夫等一批中坚文学评论家、文艺学学者,以丰富的学识和中正的良知,进行战后独自的启蒙批评活动。他们引进西方的知性和现代人文精神,批判日本社会文化和文学的封建性、落后性和贫弱性,为确立现代的社会文化和文学而努力。

战后的新时代,呼唤一种新文学。战后派的诞生,已成为历史的必然。

第二节 《近代文学》与战后派

战后派文学的诞生是以平野谦、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐佐木基一、小田切秀雄七名评论家于 1946 年 1 月创刊《近代文学》杂志为发端的。《近代文学》的同人一度全体参加了新日本文学会,同时数度扩大同人,并将新发现的战后一代作家送上文坛。他们中有作家野间宏、梅崎春生、中村真一郎、椎名麟三、埴谷雄高、大冈升平、武田泰淳、堀田善卫、安部公房,以及评论家花田清辉、福田恒存、加藤周一、寺田透等。

《近代文学》的基本方针强调:(一)艺术至上主义、精神贵族主义;(二)历史展望主义;(三)尊重人本主义;(四)确保脱离党派政

治的自由；(五)去掉意识形态的色彩，追求文学的真实；(六)排除文学的功利主义；(七)不为时事现象所束缚，以百年为目标；(八)肩负30岁这一代人的使命。①

概括地说，《近代文学》以"确立近代的自我"的文学批评为先行，尊重人和自由，摆脱包括封建主义在内的意识形态的束缚，追求文学的真实性，反对文学的功利主义，提倡艺术至上主义，迈开了战后派文学的第一步。当时伊藤整认为《近代文学》杂志是充满"批判精神"的，他在随笔《新人的事》(1946)一文中写道："这份杂志的基调所表现的一切，都充溢着力量。特别是对于战后失去了自信的我来说，感到彷徨和恐惧。正如这份杂志所指出的那样，在自我内部存在一切的丑恶和懦弱，我为此感到不寒而栗，于是我完全明白这份杂志充溢着怒涛般的批判精神。依一管之见，现代文学的批判精神，由于他们诸位的出现，首先得以从长期的萎靡不振中解放出来而健康地存在。"

正是基于此，《近代文学》同人中的评论家们通过评论活动，向战后文学界提出了许多尖锐的新课题，并强调了他们这一代曾经陷入战争和法西斯"暗谷"的、30岁开外一代人的独自立场和任务。他们反对战后文学无批判地继承战前的文学——一方面否定自然主义乃至私小说，另一方面批判和修正战前无产阶级文学——调整通过战争暴露出来的社会与个人、政治与文学的畸形关系，批判近代日本社会文化和文学的封建性，以确立近代个人主义、民主主义革命和文学的自律性，同时提倡文学社会化。刊登在《近代文学》创刊号和第二号上的本多秋五的《艺术·历史·人》(1946)、荒正人的《第二青春》(1947)就艺术至上主义作出了自己的解释，反映了《近代文学》同人在思想上和文学上的真正立场。

本多秋五在《艺术·历史·人》一文中强调战后"文学最重要

① 转引自佐藤春夫：《战后文学三十年》，第34页，光和堂，1976年版。

的问题，首先必须自立”，“没有自我内部涌现的兴趣和喜悦，没有自我本身——个人内部喷发出的热情，艺术就会死亡”。荒正人在创刊号的《同人杂记》中也呼吁“要尊重艺术规律”，“让艺术至上主义正确再生”！同时，他在《第二青春》一文里进一步强调：“如果通过我们的手，能够继承艺术至上主义的话，那么就有必要经常想到美、幸福、人道主义是一棵树上生长出来的三根支干吧。优秀的、高超的艺术，自然应该有这样的信念，即确信艺术是能够通往正确的政治的，进而政治是顺从艺术的。只有在这种确信之下，越是在政治的季节，文学就越要投身政治、从属政治。”

从这段话来看，评论家在政治与艺术的关系问题上是充满矛盾的。他们的主张与一般艺术至上主义逃避政治现实、为艺术而艺术不同，还没有完全将艺术绝对化。

中村真一郎、加藤周一、福永武彦发表了《1946 年文学考察》(1947)，这是由作为“创造性的战后一代”的他们三人在《世代》杂志上发表的文艺时评汇编而成的。他们在文中指出：由于文学从属法西斯权力，“从战时到战后，日本没有足以对抗外在现实的、完成内在力量充分成长的作品”，强调要进行民主主义力量的变革就必须既反对顽固的狭隘的超国家主义，又反对极端的破坏性的“革命精神”，这样才能在日本人中“培养理性和人性”。与此同时，他们以西欧的合理主义精神，批评近代日本文学的“远离普遍性和贫弱”，并把战后文学起步之初的重大课题——“革命的文学和文学的革命”中的“文学的革命”，作为奋斗的目标。

以《近代文学》为中心的战后文学的再崛起，以及战后派的形成，通过上述文学评论家们的文学批评这一媒介才成为可能。这些战后一代的评论家以文学批评先行，同时战后一代作家在实践中跟上。野间宏率先在《黄蜂》杂志上发表了《阴暗的图画》(1946)，受到文坛和读者的极大关注。接着从 1946 年至 1947 年，先后问世了中村真一郎的《死亡的阴影下》、梅崎春生的《樱岛》、埴谷雄高的

《死魂灵》、椎名麟三的《深夜酒宴》、武田泰淳的《蝮蛇的后裔》等，这批作家和一系列作品在人的观念、文学的观念和文学的方法上都与日本战前、战时的文学大体相同，最强烈地显示出战后的新特点：(一)具有强烈的社会性；(二)具有强烈的自我意识；(三)具有新颖的表现方法。

野间宏(1916—1991)是战后派的佼佼者。他以中篇小说处女作《阴暗的图画》为战后派文学发出第一声。小说以“七七事变”后日本国内强化战争体制为背景，描写了主人公深见进介看到京都大学的左翼学生运动遭到镇压，对社会的这一严酷的现实十分憎恶，但他又未能与人民阵线的同学们一起坚持参加抵抗运动，引起了同学们对他的不满，自己陷入了无法排遣的不安、孤独和痛苦之中，他抚摩着曾给自己留下深深印象的勃鲁盖尔的画面所飘溢出来的阴暗的苦恼、呻吟和慨叹，自己的性欲与战争和社会的黑暗压迫下的痛苦不由地叠合起来，试图以此拯救自己的灵魂。作者以批判的笔触，通过描写勃鲁盖尔的“阴暗的图画”所表现的人们在专制主义统治下的痛苦的形象，揭示了知识分子在军事法西斯的黑暗统治下的迷惘、苦闷、痛楚和苦苦地“探求自我的完成”，隐喻地表露了从自我丧失到自我完成的挣扎，暴露了背后压迫着自我的沉重的社会桎梏。同时，以明快平易的文体，迈出了日本语新表现的重要一步。

野间接着写了《脸上的红月亮》(1947)、《崩溃的感觉》(1948)。前者讲述从南洋战后复员归来的、内心受到战争创伤的士兵北山，与战争寡妇仑子邂逅，拨动了他的恋心。仑子脸上的痛苦神情，勾起了他对战争往事的回忆。尤其是当北山眼帘里映现出仑子脸上的斑点幻化成一轮又红又大的圆月亮，便联想起在战场的红月亮下，自己为保存生命而对因疲惫而倒在泥泞路上的战友见死不救的情景，回到现实中连对仑子的痛苦也爱莫能助，于是难以摆脱战争压在自己身上的重负，无法在与仑子的爱情生活里迈出新的一

步。后者描写主人公及川隆一想用手榴弹自杀，好将自己从战争的痛苦中永远摆脱出来，但人未归天，却失去了两根手指，成为难以愈合的战争伤痕的象征。战后，一出现自己曾存在过这两根指头的感觉，他眼前便浮现出战时看守的学生兵荒井上吊自尽的尸体和由于看守尸体不能与女友发生性行为而产生的痛苦，周围的外部世界和自身的内部世界都像失去了原形，于是内心涌起一种崩溃的感觉。这两部作品都描绘了战争给人们的精神和肉体留下的伤痕，以及探讨战争对人性的泯灭，成为野间宏初期的代表作。

他提倡要从生理、心理、社会三个方面综合地把握人与社会，探索日本发动侵略战争的根源。这不仅为野间宏建立起文学的多维的架构和综合小说的方法，而且为战后文学开辟了广阔的道路。具体体现这一创作思想的是《真空地带》(1952)。作家通过木谷上等兵被扣上抱有"反军思想"的帽子而判刑两年，刑满从陆军监狱回到所在的连队，用他的眼睛，观察兵营里的种种世相：军官的争权夺利，士兵的自私利己，等级的森严，官兵之间、新老兵之间的关系的冷酷，残忍与仇恨等等非人生活的事实，揭示了这座侵略战争机器犹如"真空地带"，空气被强大的力量抽走了，人性也被强大的力量抽走了。于是作者通过抱有良知的知识分子出身的一等兵曾田的嘴，说出这样一句点题的话："兵营是用栅栏围起来的一块四方形的空间，是用强大的力量制造出来的抽象的社会。人在其中，人性被抽走，就成为士兵。"于是曾田试图通过木谷事件，印证这句话的客观真实性，并进一步找到摧毁这个"真空地带"的可能性。正如作家在谈到创作这部小说的目的时所说的："我是想通过木谷来思考战争期间的日本和国民。"(《完成〈真空地带〉之后》)也就是说，作家要揭示的，是比兵营更大的战争期间整个日本社会的"真空地带"。

野间带着明显的反对帝国主义的目的意识写成的这部《真空地带》，从更广阔的视野，认真思考和深刻分析了这场战争的帝国

主义本质，以及总体地把握国家与民族、战争与和平、家庭与个人的关系诸问题。它的发表，标志着野间宏已经建立了一个崭新的战争文学观，并完全确立了政治与文学结合的新方向。这部堪称日本战后文学经典之作的问世，将日本现代文学推向一个新的艺术高峰。

京大毕业后，野间与水平社运动的领导人已建立了密切的关系，就部落民问题进行深入的社会调查，对被社会歧视的部落民运动的意义进一步加深理解，经过长达23年的酝酿与写作，以此为题材完成了5卷本的长篇巨著《青年之环》(1947—1971)。小说以1939年日帝发动全面侵华战争后的大阪为舞台，描写两个身份不同的主人公——从事部落民福利工作的青年矢花正行和电力资本家的儿子大道出泉，在恶劣的环境下，从事反战运动。在运动落潮后，大道"转向"，过着放荡的生活，矢花在工运领袖矢野的引导下，改变策略，转到支援部落民的解放斗争，并将这一斗争作为日本无产阶级反战运动和革命运动的一个有机组成部分向前推进。作家在部落民的斗争与阶级斗争结合的错综复杂和多变的环境中，在整个激荡的历史中，深入地探索和揭示了性、家、宗教、部落民解放等日本社会重层结构的整体问题，同时成功地塑造了一个革命者的自觉的形象。

野间宏在整个创作生涯中，不仅注意作品的思想性，而且十分重视艺术上的不断探求和创新，他既忠实于古典的客观的外界描写，坚持以现实主义为主体的创作方向，同时又注意挖掘内心世界，有批判地博采象征主义、心理主义、意识流、存在主义等各种西方流派技法的所长，充实和发展传统的现实主义，在发展现代文学方面建立了不朽的功勋。

战后派另两位重要作家是埴谷雄高和椎名麟三。埴谷雄高在《近代文学》创刊号上开始连载长篇小说《死魂灵》(1946)，比野间

宏的《阴暗的图画》早发表三个月，从这个意义上也可以说，这部作品是战后派的第一部作品。椎名麟三则以象征战后派文学的《深夜的酒宴》而走上文坛。他们两人在战后为重新构建存在主义做出过重大的贡献，这将另节论述。

其他战后派作家如梅崎春生的《樱岛》，以简洁的文体，描写战争后期樱岛特攻队基地的新通讯兵，目睹老兵个个都有欣然接受死的准备，自己却为接受必然的死而苦恼的故事。作家在人物的心象风景中，将对生与死的体验视觉化，反映人面对战争死亡威胁的痛苦与绝望。他在战后派中是个特异的存在。接着同样以战争的体验写了《日落》(1947)之后，就转向写取材于市井的日常生活的作品，渐渐淡化战后文学的色彩，接近于第三批新人的文学性格。武田泰淳的《蝮蛇的后裔》(1947)描写了当时在上海的日本人内面潜在的种种非人性和非合理性的冲动，展现了战后派文学的风格。然而作为多元论者，他在其后的创作中虽然仍保持某些战后文学的特色，但更趋于取材的多样化。此外，岛尾敏雄描写战败后一个特攻队员的体验的《孤岛梦》(1947)、原民喜叙说广岛原子弹爆炸悲剧体验的《夏之花》(1947)等，也都是战后文学圈内的代表作。

以 1950 年朝鲜战争爆发为界，战后派文学迎来了重要的转折。大冈升平的《野火》(1951)、安部公房的《S・卡尔玛氏的犯罪——墙》(1951)、堀田善卫的《广场的孤独》(1951)等的问世，继续以多样的形式发展了战后文学，被称作第二批战后派。大冈升平还以自己在菲律宾战场被俘关押在莱特俘虏营前后的生活体验写了《俘虏记》(1948)，描写了一个日本兵在俘虏营回忆被俘前与敌人对峙的瞬间，为什么没有向一个漫不经心地向自己走过来的美国兵开枪，以及求生存的种种复杂感情。作者说，他创作这部小说的意图，“是想借俘虏营的事实，来讽刺占领下的社会”。(《俘虏记》定本后记)由于它的基调有别于战后派文学而未列入第一批战

后派，直至《野火》(1951)发表之后，为战争文学写下新的一页，始作为第二批战后派作家而引起文坛的注目。这部中篇小说叙述了一个日本士兵因病掉队后的孤独与彷徨的心境，以及就日本士兵的野蛮凶残，甚至吃人肉的非人行径，提出了人性的理论问题，对战争进行深刻的思考。与此同时，大冈动笔写战后风俗的小说，比如《武藏野夫人》(1950)、《花影》(1958－1961)等。此外，还留下了长篇战争报告文学《莱特战记》(1967－1968)，试图通过记录二战期间莱特岛日美两军的攻防战，来再现那场战争的史实，以及解剖事实的细部，表露了反对战争的思想。

朝鲜战争爆发后，世界两极的对立加强，情势发生重大变化，美国通过“日美安全保障条约”，将日本纳入其远东战略体制圈内。日本政治、社会进入反动期，日本经济由于朝鲜战争军需产业的急速增长而带来了生气。文坛的形势是：经过第二批战后派，战后文学逐渐解体，民主主义文学运动经历了分裂与再统一，竹内好等提倡“国民文学论”并引起了文坛的一场论争，风俗小说、纪实小说和私小说再流行。继这种种文学并行而起的，是出现一批无论在文学思想还是在文学方法上都完全有异于战后派的新人，他们中有：安冈章太郎、吉行淳之介、小岛信夫、庄野润三、岛尾敏雄、三浦朱门、远藤周作、阿川弘之，以及曾野绫子、有吉佐和子、园地文子、幸田文、大原富枝、濑户内晴美等女作家群，还有吉本隆明、武井昭夫、奥野健男等评论家，展现了战后文学的新特质和新方向，这一世代活跃在这时期的文坛上，实现了与战后派作家们的世代交替。而且由他们全部囊括了 1953 年上半年到 1955 年上半年连续 3 年的芥川奖，比如安冈章太郎的《坏朋友》、吉行淳之介的《骤雨》、小岛信夫的《美童学堂》、庄野润三的《游泳池畔小景》、远藤周作的《白色的人》，更为这批新人出场造声势，成为“第三代新人”的黄金时代。

“第三代新人”与战后派对历史和社会抱着强烈的责任感和批

判精神完全相悖，与战后派一代通过前卫的思想和方法来创造新文学的态度也全然迥异，他们从心理上对社会抱有一种不信任感，对政治、思想漠不关心。他们的文学渐离社会现实，淡化了战后派文学的批判性，摒弃抽象性的思想和概念性的语言，忠实于自我感觉的真实性，固执于回归日常性，接近战后一度遭到批判的私小说的传统。因此，他们不是叙说战前自己青少年时代的日常生活，比如性意识的觉醒、思想的彷徨等，就是描写他们眼前的日常生活现象，比如家庭的风波、生活的自卑等，以纤细的文体来展现他们这种种微妙的日常的东西，并非常重视艺术性。这构成了第三代新人文学的共同特色。

50年代后半期，日本经济开始高速增长。石原慎太郎、开高健、大江健三郎等新一代的涌现，各自以自己不同于“第三代新人”的文学风格，相继获得登龙门的“芥川奖”而走上文坛。这标志着现代日本文学又开始一次新旧世代的交替，“第三代新人”完成了自己肩负的承前启后的使命，一个经济高速增长下的文学新时代到来了。

第三节　民主主义文学运动的相位

战后日本民主主义文学的生成与发展是战后民主主义运动历史发展的必然。1945年8月15日日本无条件投降后不久，战前无产阶级作家平林泰子就提出以抵抗军国主义的文学家为中心重建旧无产阶级作家同盟的问题。但是，为了适应战后的时代变化，藏原惟人、中野重治、德永直、秋田雨雀、江口涣、壶井繁治、藤森成吉、洼川鹤次郎和宫本百合子九人在志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等老作家的赞助下，以民主主义为目标，于同年12月发起并

成立了新日本文学会，并创办《新日本文学》杂志，开展民主主义文学运动。《新日本文学》1946年1月创刊号上声明其宗旨是：(一)创作和普及民主主义文学；(二)团结和发挥人民大众创造性的文学力量；(三)同反动文学和文化作斗争；(四)争取进步文学活动的完全自由；(五)加强同国内外进步文学和文化运动的联系和合作。

为此宫本百合子在《新日本文学》1945年12月试刊号上发表题为《歌声哟，唱起来吧！》的文章，强调："所谓民主文学，就是意味着我们每一个人都要为社会和自己合乎历史逻辑的发展而献身，就是要毫不含糊地唱起反映世界历史的必然趋势的歌！"新日本文学运动是为一切民主主义文学的前进而斗争的文学运动。以"近代文学派"为主体的战后派作家、战后成长的工农作家和传统派的老作家三百多人参加了这一运动。可以说，民主主义文学运动是以战前无产阶级作家为主体，包括民主主义、自由主义、现代主义作家参加的文学上的广泛的统一战线，而不是战前无产阶级文学运动的简单的延续。

作为民主主义文学运动主体的无产阶级作家的一部分人，主张继承和发扬战前无产阶级文学的传统，于是在新日本文学会内部就民主主义文学运动方针及其与战前无产阶级文学运动的关系，以及无产阶级文学史观产生了分歧。

藏原惟人强调：民主主义文学的中心部分应该是继承和发展战前的无产阶级文学，以共产主义作家和工农作家为主体，坚持社会主义现实主义，并密切结合大众的民主、独立要求而展开文学活动。同时民主主义文学运动又是广泛的民主、民族统一战线的运动，不应对它的一切成员提出划一的要求，社会主义现实主义只是一种基本创作方法，其中可能具有多种多样的创作模式；民主主义文学可以采取社会主义现实主义与其他创作方法并存的方针。(《文学论》)

宫本显治则特别指出：评价战前无产阶级文学的前提条件是必须坚持党性原则、坚持无产阶级现实主义；文学必须是阶级斗争的一翼，文学运动应放在阶级斗争的主体——工人、农民为首的被压迫的大众上。在这一前提下，他提出：战后"文学必须从属于新民主主义政治——这是文学在现实社会中的一种新的自觉的姿态。这样，作家才能认识社会发展的必然性，文学才能成为最自由、最真实、最高价值的东西"。(《新的政治与文学》)

近代文学派多数作家反对战前无产阶级文学的政治主义倾向，以及宫本显治的"政治首位论"，强调战后文学最重要的问题，首先必须是确立自我，恢复文学的主体性。因此，民主主义文学运动不能成为战前无产阶级文学运动的"修订版"，采取一种全盘否定战前无产阶级文学传统的姿态。本多秋五就说："战前无产阶级文学的道路越走越窄，处在无法发展下去的僵局，"因此，为了使民主主义文学"今后获得更大的发展，就必须弃旧图新，重新开始"；[①] 平野谦认为"评价无产阶级文学运动是谬误的历史的同时，也估评其发展的历史"，他根据这种两重思考方法，提出了与中野重治相反的看法"民主主义文学比无产阶级文学运动倒退了一步"；[②] 作为近代文学派主要成员之一的小田切秀雄考虑了双方的意见，提出如下值得重视的见解："民主主义文学如果不批判战前无产阶级文学不成熟的和偏差的部分，不但不可能有新的进展，而且还会失去宝贵的遗产。"他列举了"宫本百合子写《播州平原》、德永直写《妻啊，安息吧》就是要亲自解决这个问题。这些作品不是再现过去的无产阶级文学，而是以更高层次的内容和形式，实现政治与文学的统一"。[③]

① 转引自《战后日本文学史·年表》，第 36 页，讲谈社，1978 年版。
② 《现代日本文学史》(二)，第 244 页，讲谈社，1980 年版。
③ 转引自长谷川泉编：《日本文学新史》(现代)，第 119 页，至文堂，1986 年版。

从以上各种论点中可以看出民主主义文学作家的经验与教训。他们试图在再批判地继承无产阶级文学遗产的基础上，建立民主主义文学的新理论和新实践，以推进战后日本文学的发展。但是，也不难发现他们之间存在微妙的差异，不时将“左”或右的意识形态带进民主主义文学运动，从不同方向来理解民主主义文学运动继承无产阶级文学传统的问题，因而孕育着可能将民主主义文学运动置于战前无产阶级文学运动延长线上的危险性。

从战后民主主义文学运动发展的脉络来看，民主主义文学运动在建立新的文学理论和文学实践方面，以及统一战线方面，都做了新的努力，而且取得了毫不逊色于无产阶级文学运动的成果。

在理论建设方面，开始注意到无产阶级文学运动在阶级和社会生活中的地位和作用评价上的某些偏颇，认识到两个方面的统一，即文学的阶级性与民族性、国民性的统一；文学的艺术性与大众性、时代性的统一的必要性。譬如“国民文学论”的提出、藏原惟人对自己的理论的调整、小田切秀雄对宣传与文学关系论的提倡，乃至近代文学派“文学的主体性”的主张，都是在努力克服“文学从属于政治并为政治服务”这一理论的偏差，为实现更高层次上的政治与文学的统一作出积极的探索。

在创作方法方面，坚持民主主义文学的主导思想和文学方法——社会主义现实主义的同时，注意文学史上创作方法的多样性，倡导社会主义现实主义创作方法与其他创作方法并存的方针。也注意正确处理世界观与创作方法的关系，比如藏原惟人对他过去照搬苏联“拉普”提倡的“辩证唯物论的创作方法”，将创作方法等同于世界观的错误进行纠正，提出：“作家树立正确的世界观是描写现在复杂的社会不可或缺的条件，但同时作家必须用自己的眼睛广泛而诚实地观察和研究现代的现实，才能作为本人自身的实践，从中提取本质的、思想性的东西，才能将思想性和现实性统一在其作品里。”（《为了民主主义文学的前进》）他为此突破社会主

义现实主义创作方法的单一性，在坚持社会主义现实主义的基础上，倡导多种创作方法并存。

民主主义文学在创作实践方面，产生了宫本百合子的《知风草》、《播州平原》，德永直的《妻啊，安息吧》，中野重治的《五勺酒》，野间宏的《阴暗的图画》、《脸上的红月亮》，金达寿的《玄海滩》等一批优秀作品。它们不仅多角度、多方位、多层次地反映了战后反对绝对主义天皇制、控诉军国主义的侵略战争、揭露美国对日本投掷原子弹的罪行等等人民的生活和斗争，而且在克服创作方法的单一化和题材狭隘而使作品流于公式化的缺点方面，以及在尊重文学的特殊性和作家主体的个性、积极探索文学形象和模式的多样化方面，都迈出了可喜的一步。藏原列举出宫本百合子、德永直、佐多稻子、壶井荣采取的革命现实主义的创作，金达寿在俄国现实主义基础上构筑新的浪漫，野间宏受现代主义影响而建立社会性的浪漫，江马修、藤森成吉等广泛吸收 17 世纪至 18 世纪以来的古典文学、实录文学、大众文学的方法和形式，来说明这种努力，“成为现代日本民主主义文学的中心的一环”。(《文学论》)可以说，民主主义作家所取得的艺术上的成就，为拓展民主主义文学的创作道路做出了自己的历史性的贡献。

在民主主义文学运动的统一战线方面，吸收战前无产阶级文学运动的统一战线存在排外主义、宗派主义的错误教训，根据和平、民主、民族运动的要求，提出了参加者都能接受的运动的宗旨，在统一战线中，既坚持无产阶级文学家的主体作用，也尊重其他各阶级各阶层的文学家的自由立场，所以参加运动的文学家尽管在意识形态上有所不同，但在战后首要的根本问题上——和平、民主、独立这一点上取得一致，而在文学的特殊性问题上——艺术方法和艺术作风这一点上保持各自的自由，这样团结的范围就广泛得多，战后民主主义文学运动的统一战线，一度出现了生机勃勃的局面。

但是，民主主义文学运动也存在一些值得总结的问题，譬如不时泛起的政治上的宗派主义、艺术上的政治主义和艺术至上主义。民主主义文学运动初期保持着发展势头，其后受到极大的挫折。以政治与文学关系来说，在围绕“文学的主体性”、“战前无产阶级文学史观”等的论争中，各方面都提出过许多颇有建设性的理论，企图调整两种极端对立的论点，但由于宗派情绪和党派政治的困扰或干预，都失去了调整的机会，再加上统一战线的内部，未能充分正确地运用团结与斗争的武器，尤其在艺术上的分歧往往从政治上加以批判和斗争，致使藏原惟人所说的无产阶级文学运动动辄分裂的“这一大癌症”，在新的历史条件下，以新的形式，在民主主义文学运动内部不断滋生和蔓延。这样，民主主义文学的道路越走越窄，越发失去发展的机会。到了50年代末60年代以后，国际共运的意识形态的分歧逐渐公开化，国际上掀起反斯大林的政治思潮，不仅影响到无产阶级政党，而且波及民主主义文学运动。文坛上出现一股从否定无产阶级文学到批判民主主义文学、战后派文学的思潮，也出现一股文学上的“圣战”思潮，林房雄的“大东亚战争肯定论”与之呼应。这种政治思潮和文学思潮给民主主义文学运动带来了很大的消极影响。60年代中期，新日本文学会再度分裂。从此，战后文学史意义上的民主主义文学运动也就自然告终。

第四节　围绕“文学主体性论”的论争

《近代文学》一部分同人在批判战争期间暴露出来的社会、个人内部和文学上的封建性的基础上，提出了“确立近代的自我”，进而提出了“文学主体的自立”，日本文坛便围绕作家的主体性和文学的自律性，展开了一场论争，日本文学史上称之为主体性论争。最后延伸到政治与文学关系的论争。

问题的发端是：《近代文学》创刊伊始，它的评论家们批评战前和战时“左”“右”两种政治主义的偏向，提出了确立近代的自我和尊重艺术规律的观点。荒正人在《第二青春》、《民众是谁》等文章中说：“自己就是自己，这是走向民众之路”，“民众就是我，不存在我之外的民众”，并认为离开利己主义就不能解释清楚人的本质。简单地说，他们的中心论点是要“确立近代的自我”，将艺术至上主义作为确立作家的主体性和文学的自立性的方向，主调是批判文学的政治主义倾向。

但是平野谦却发表了《一点反论》(1946)一文，指责左翼戏剧家杉本良吉在女演员冈田嘉子掩护下逃至苏联的“越境事件”，是“为了目的而不择手段的政治”，进而指责“马克思主义文学运动是没有自由的，必然产生‘偏向和谬误’”。小林多喜二正是“孕育这种‘偏向和谬误’运动的最忠实的信徒”。他批评小林多喜二的《为党生活的人》中的主人公为了达到革命目的而不惜牺牲另一个女子笠原的幸福，并将《为党生活的人》同火野苇平的《麦子与士兵》相提并论，说他们两人都是“时代的牺牲品”，于是，他提出反对“蔑视人”，要“建立人的尊严和个人权威”，强调“在近代个人主义的立场上不断向个人难以把握的政治提出反论，这不正是给予现代文学家的惟一自由吗？”他在《基准的确立》、《政治与文学》等一系列文章中，就这些论点作了进一步补充和发展，以战前的无产阶级文学运动与战争期间的法西斯文艺管制作为“政治与文学”问题的典型事例，说明政治与文学的尖锐对立，使两者注定要保持一定距离，不能统一。他这些观点是战后文学共有的主题。

这些问题的提出，引起了新日本文学会的中野重治、藏原惟人、宫本显治等人的反驳，特别针对荒正人、平野谦的批判，上纲到对“反革命”和“反动文学”的批判高度。这场主体性论争便引申出政治与文学、追究战争责任、追究转向责任等一系列问题。最后，新日本文学会将主体性论争发展成为一场批判现代主义的政治运

动。

在这场论争中,《近代文学》评论家也产生了微妙的分歧。小田切秀雄在《关于小林多喜二》一文中不同意荒正人、平野谦轻率地肯定政治与文学的本质是对立的观点,但也不同意新日本文学会同人主张的“政治首位论”,他认为“政治与文学”中的政治是具有人性的,不能轻率地肯定这两者的对立,而应树立起两者前所未有的崭新的合理关系。因而他要退出《近代文学》。加藤周一承认主体性的原则是正确的,同时否定荒正人、平野谦的关于利己主义的论点。

《近代文学》同人提出主体论,是根据他们在战争期间经受了日本主义对个性和理性的压制,日本文学屈从反动政治的体验,以及根据战前无产阶级文学运动的政治主义偏向的体验,从反思的角度来呼吁主体意识的觉醒和创作主体的解放,其目的是要冲破长期以来作家、文学受到的外在力量(主要是政治力量)的束缚,要尽情释放内在能量(主要是受外在力量压抑的作家自身的欲望、情感、意志和创造力)。荒正人在《民众在哪里》一文中就指出:“不根绝压抑我们的反动势力、军国主义、法西斯主义,就不能解放自我。”加藤周一、中村真一郎、福永武彦的《1946年文学考察》一文中是把主体论作为一种对政治权力的批判力的自主性,作为一种自我本身的建设力的自主性来理解的。《近代文学》派的这一主张,形成战后派文学的思想主流。

战后,在近代的自我尚未完全确立,创作主体尚未形成的情况下提出主体性的回归,实质上是要把冲破外在的桎梏,深化为主体内在的桎梏的自我突破。主体论不仅反对绝对主义天皇制的封建性,而且批判存在于自我内部的封建性、民众中的封建性,可以说这是反对将文学归结为某种政治理念,是一种积极的态度。它在某种程度上推动了战后资产阶级民主主义运动、思想解放运动和个性解放运动,在文学上,则是对军国主义、封建主义扼杀创作主体

的批判，对战前无产阶级文学政治主义偏向的批判。正如本多秋五指出的："他们是以对政治的敏锐关心为前提，一方面不断地同文学上的政治主义倾向作斗争，一方面又同反政治主义作斗争。除了新日本文学会以外，他们比其他所有文学集团的文学家对政治抱有更强烈的关心。"① 可以看出，他们多数人并不是全然反对政治与文学的联系，而是认为过分强调政治观念，而忽视人性，忽视人的主体价值，就会使文学从属于政治斗争和阶级斗争，就会用人的服从性来取代人的自我选择，用阶级性来取代人的主体性，应该说这是对战前、战时日本文学（包括无产阶级文学的偏向）的正当的、合理的抗拒。

但是，《近代文学》在批判了文学的政治主义倾向，批判了机械地理解文学应为政治服务的观点后，却对政治与文学的关系作出了机械二元论的解释。他们"排斥（文学）直接涂抹政治色彩"之后，即鼓吹"为了变革人的'内在革命'的文学"，过分强调人与文学的主体性，而无视人与文学的阶级性，忽视作家履行历史使命和社会责任也是作家自我实现的一种方式和作家主体性实现的一种方式。其实，作家的自我实现，超越自我达到无我，最终也是要与大众和社会相通，而不是为了达到利己的目的，如果将政治与文学机械地分割开来，将文学的社会性与主体性机械地对立起来，就会产生另一种偏差。事实也正是如此。

就以小林多喜二及其《为党生活的人》来说，作家有一种强烈的使命意识，他所塑造的"为党生活的人"，是自觉地将自己的利益服从于阶级的利益，将个性与阶级性融合为一的。应该说，这也是作家自我的实现，充分展示了作家的精神世界，这是作家最核心的主体意识，放射出集体主义、人道主义的光辉，不能认为这是利己主义，更不能得出利己主义等于人道主义的结论。当然，小林多喜

① 本多非五：《物语战后文学史》，第 54 页，新潮社，1979 年版。

二在处理笠原这个人物的命运上，只强调了她服从性的一面（尽管并不是那么自觉的），而忽视了自我选择的一面，不免有被动之嫌，作者显然是按照“服从阶级斗争需要”的观念而刻意塑造的，不能不说是受到政治主义偏向的影响。

更为严重的是，平野谦对于战前、战时蹂躏主体性的现实，缺乏客观的、冷静的分析，他对主体性的反思，不是放在全面破除束缚人的主体意识的内在桎梏上，即不是将批判的重点放在封建军国主义的政治压迫上，而是放在完全从属于法西斯政治的具有深刻遵从性的“遵命文学”即所谓“报国文学”上，放在战前日本共产主义运动及其领导的无产阶级文学运动上，并就此全面否定无产阶级文学，甚至混淆正义与非正义、进步与反动的政治的本质区别，将《为党生活的人》与鼓吹侵略战争的《麦子与士兵》等同，一律指责为“政治从来就是轻蔑人性的”，后来发展到将为了反对侵略战争而被杀害的小林多喜二的血，说成“与特攻队的血一样，都是白流的”。在这个问题上，《近代文学》其他同人，也是与平野谦存在原则分歧的。

另一个论争问题就是文学家的战争责任问题。战争期间，在日本法西斯当局对革命的、民主的、自由主义的力量的残酷镇压下，相当多的作家包括无产阶级作家，或追随、或盲从、或被迫发表过这样那样的错误言论和作品，甚至充当过“随军记者”，在无产阶级文学运动中出现过“转向”的风潮。美军当局追究战争罪犯的时候，分两批提出了高村光次郎、林房雄、火野韦平等 12 个文学家的名单，作为主要战争责任者而准备加以追究（其中对石川达三、丹羽文雄、岩田丰雄 3 人有异议，最终将他们 3 人的名字从名单上删除，最后实际上提出了 9 人的名单）。在这种背景下，“近代文学派”的同人在“文学家的职责”座谈会上首先提出追究文学家的战争责任问题。荒正人、小田切秀雄以及佐佐木基一联名在《文学时标》的发刊词上提出：“一个不漏地追究文学上的战争责任者，把他

们在文学上的生命彻底埋葬，这是在文学领域里确立民主主义的第一步。如果不是这样，一切文学的重建，都如同建在沙滩上的楼阁一样。"[①] 该刊还开辟了"文学检察"栏，陆续公布了四十多人的战争责任者的名单，连为无产阶级文学理论做出过重大贡献的青野季吉等也在被点名之列。而且点名还有继续扩大的趋势。平野谦还进一步提出："战争责任问题，与马克思主义的转向问题密切不可分割，"所以"在文学上追究战争责任问题，应以转向问题作为基轴"。[②] 从而转到追究战争期间脱离无产阶级文学运动的作家的"转向问题"，以及基于对他们的不信赖而提出30岁开外一代人的使命问题，进而全面批判和否定所谓产生这些问题的无产阶级文学运动。

新日本文学会的发起人藏原惟人、中野重治等人也认为唯有"不协助军国主义战争并加以抵抗的文学家才有资格当发起人"，但他们不同意"近代文学派"中一些人的做法。中野重治针对他们的做法出现了"理应被追究的文学家在横行霸道，而许多本应通过自我批评再鼓起勇气的文学家却意志沮丧"的状况，及时地指出："追究战争责任乃至与反动势力斗争的一个焦点是，如果不去和与之有关的反动文学斗争，就势必会失去平衡"，"这种追究文学家的战争责任的做法是错误的"。[③] 从这里可以看出，新日本文学会与近代文学派在这个问题上也是存在严重的分歧的。

日本文学家提出"追究战争责任问题"，无疑是由于对军国主义发动侵略战争的义愤，追究一小撮战争责任者岂止是理所当然的，而且对于批判军国主义的罪行也是做出重大贡献的。但如果不顾战争期间的具体历史条件，不顾战后不少作家已做出深刻的自我批评或深表愧疚的现实，以大民主的方式，不断点名批判，就会

① 《文学时标》(复刻版)，第1页，不二出版社，1986年版。
② 《日本近代文学大词典》，第4卷，第464页，讲谈社，1979年版。
③ 《批评的人性》;《新日本文学》，1947年5月号。

扩大打击面，不利于团结广大文学家，打击极少数真正应负战争责任的人。本多秋五在《物语战后文学史》中总结这段历史时也指出：不容许对文学家的战争责任视而不见。但是，一到了追究战争责任的阶段，首先追究的主体本身的资格就成为问题。然而，一旦严格审查其主体的资格，完全没有战争责任的文学家就只是例外的存在，就容易造成这样的结果：陷入泥沙俱下的状态，明显地负有最重要责任的文学家就无人过问而放在一边。事实上最终也造成了这样的结果。①

这次论争，持续了 3 年之久，时间之长、程度之烈、范围之广，在战后日本文学史上是没有先例的，其意义是深远的。战后派的存在主义的发展，恐怕不能说与这场论争完全无关。

第五节　无赖派文学

日本战败，既有的政治、经济、社会基础被摧毁，传统中的最高价值观念也被抛弃，在丧失原有的价值观念而困惑、不安和绝望的精神作用下，战后一个新的流派——无赖派便应运而生。“无赖派”一词，是战后不久由太宰治最先提出的。他在 1946 年 1 月 15 日致作家井伏鳟二的书简中写道：“因为我是无赖派，所以我要反抗战后的风气。”同年 5 月他在《东西》杂志上撰文再次强调：“我是自由人，我是无赖派。我要反抗束缚。我要嘲笑挂着一副得势面孔的人。”② 文坛遂将太宰治这番发言称作是“无赖派宣言”，这一流派并因此而得名。与此同时，织田作之助、坂口安吾又多次说过“文学本来就是戏作”，而且无赖派的文学创作近似江户时代的戏作文

① 本多秋五：《物语战后文学史》，第 64～65 页，新潮社，1954 年版。
② 《无赖派文学》，第 319 页，洋文社，1975 年版。

学，文坛也将无赖派称作“新戏作派”。

无赖派虽然不是作家持有相同的文学主张而自觉结合的文学流派，他们中有的人甚至相互不认识，但由于他们的文学有着共同的特征，文坛便将他们视作一个流派。但它又是限定在特定的历史时期的，其内涵也有着特殊的意义，即还有着更深邃的延伸，含有反叛的意味。无赖派之称，实际上是一种象征性的夸张。无赖派不仅是文学方法上，也是这一流派作家的人生态度以及行动反俗的无赖性上的称谓。可以说，无赖派在 20 世纪日本文学史上是最特异的一个文学流派。

文学评论家小田切秀雄对无赖派或新戏作派这个名称作了订正，他认为：“就其实体而言，新戏作派的名称过于轻描，无赖派的名称则又只夸张一面。在这里我可以暂用‘反秩序派’这个名称。但作为文学史上的称谓是否可以固定下来，则还是需要考虑的。不过，他们不是‘反体制派’，而是‘反秩序派’，这是依据他们的活动特点而决定的。”① 也许这一名称能更准确地概括他们的文学思想和艺术特点，即这一流派的文学本质吧。

无赖派文学的特点：(一)具有“叛逆精神”。无赖派作家亲身体验资本主义社会的邪恶，希望创立一个新的正确的社会。因此，对伦理本身的破坏，对现实的叛逆，就成为其精神基调。(二)追求“自由思想”和“人性解放”。无赖派认为战争扭曲了人的心灵，战后首要任务就是恢复丧失了的自由和人性，以恢复人的本来面目。他们所要追求的“自由思想”的核心，就是要从战时的体制和权力的压迫下解放出来，从旧的秩序、伦理、道德的束缚下解放出来。可以说，这是无赖派文学最重要的思想性格。(三)在文学观念和方法上的反近代传统。无赖派作家重视直觉和下意识的作用，不囿于近代传统的纯客观描写，反对日本传统的私小说、自然主义和现实主

① 《现代文学史》下卷，第 592～593 页，集英社，1975 年版。

义，要求摆脱传统小说的束缚，“不顾先例、不顾规则，走自己的路”，采取反客观的描写手法，其主要倾向是反现实主义的。

这些文学特点，集中表现在坂口安吾的《堕落论》、《白痴》，太宰治的《维荣的妻子》、《斜阳》、《丧失为人的资格》，织田作之助的《世态》、《周末夫人》，以及石川淳的《黄金传说》、《无尽灯》等作品上。

坂口安吾（1906—1955）在战时发表了《日本文化之我见》，以反叛的精神对战争破坏传统文化进行谐谑性的批判，它孕育着作者其后的人生观和艺术观。在这个基础上，他在战后发表了其代表理论《堕落论》（1946）和代表小说《白痴》（1946），对日本战后的社会文化带来了猛烈的冲击。《堕落论》一文是无赖派的理论基础。文中首先反对天皇制，反对将天皇绝对神化。他指出：“只要天皇制继续存在，只要这种历史的诡计在日本的观念中继续起作用，就不可能指望日本开放出人和人性的正确的花朵。（中略）我们必须从充满这种封建传统性的诡计的‘健全道义’中堕落，必须坠下到赤裸裸的真实的大地上来。”他说：“天皇只不过是幻影。也许只有从天皇变为人的时候起，才开始真实的天皇的历史。”

坂口的叛逆精神不仅在于此，而且进一步从历史文化的深层意识中分析这场战争得以存在的原因。他在同一文章中指出：“发动这场战争的是谁呢？是东条？是军部？是的。但又是贯穿日本的巨大的生物、历史进退两难的意志，这是无疑的。在历史面前，日本人只不过是一个顺从的小孩。”而“顺从这种凄厉而伟大的破坏的爱情和命运的人之美，只不过是像泡沫般虚幻的影子”。

他从实质上对遵从天皇和天皇制的意识进一步批判：“事实上，时代也只不过是如此浅薄、愚蠢、恶劣，推翻日本两千年历史的这场战争和战败，对人的真实究竟有什么关系呢？一国的命运受到薄弱的意志和群氓的妄动所支配。”（《白痴》）这种批判，不能不算是对维持天皇制国体的“正统”作出的“异端”的叛逆，是无赖派反

叛精神的具体表现。

尽管如此，坂口并不是从根本上反对现行的社会制度的。他认为："在日本，比起确立制度和政治来，更重要的是首先确立自我。"他这种论点的依据是：人的存在本身就孕育着不合理和矛盾，要从叛逆日常的伦理和秩序中来发现人存在的根源和实质，要以冷峻的目光注视充满残酷、丑恶、苦恼的现实，发现人及自我的真实，发现社会存在的实相。因此，在文学上要"确立对人的感情的新批判，通过最严格地追求爱憎与悲怨，（中略）除了确立生命的道德以外，我没有写小说的勇气"。这就是无赖派追求的"最高艺术精神"。（《无题》）他企图用这种叛逆的方法来撞击自我内部的旧东西，否定和破坏旧的自我，从自我内部击溃既有的社会秩序，既有的政治价值观念。

其次，坂口安吾并没有把对于天皇制的政治价值的判断，作为侵略战争根源的天皇制国体这个根本问题来加以追究，而只是把它作为责任问题、道义问题抽象化了。他把天皇和天皇制截然分割开来，认为："天皇制虽是贯穿日本历史的一种制度，但天皇的尊严常常只不过是一个被利用的工具，从来不曾真正地存在过。""天皇的命令，不是天皇本人的意志，实际上是他们（指军部——引用者注）的号令，他们以天皇的名义来推行己之所欲，自己却首先装作服从这种号令，然后将他们自己服从的天皇的规范强加于人民，强制推行自己的号令。""这场战争，实际上天皇是不知道的。天皇没有下令。这只是军人的意志。（中略）军人为此蔑视天皇，尽管他们从根本上冒渎天皇，却盲目地崇拜天皇。荒唐！啊，荒唐至极！"（《续堕落论》）实际上这是对天皇制的唯心主义的解释。

坂口安吾囿于对天皇的传统的尊崇，对天皇和天皇制的关系又缺乏阶级的分析，未能抓住天皇制国体的实质，对天皇制军国主义的阶级实质，以及对作为权力机关一部分的具有独立统帅权的天皇应付的战争责任，未能正确把握。但是，也反映了战后他对天

皇和天皇制的历史地位的动摇、怀疑或否定。比起伦理来，他的出发点更多的是探索道义的责任，特别是面对战后存在着坚持维持既有的天皇制国体的旧秩序、权力和制度的风潮，他对所谓“正统的观念”、“健全的道义”提出了异端的主张，这不能不说是对战时天皇制军国主义思潮的一种反动，是对战时建立起来的战争秩序的激烈反抗。

再次，在《堕落论》里，反映了他虽反对旧秩序，却又寻找不到建立新秩序的途径，于是企图采取虚无的行为，重建个人主义的自我意识，以确立对旧秩序的独特的批判立场。也就是说，以个人主义的办法，从既有秩序“堕落”下去，以便使旧秩序从自我内部解体。他是这样表达这种思想的：“为了编出自己本身的武士道、自己本身的天皇，人正确地从堕落的道路上堕落下去是必要的。而且，正像人一样，日本堕落下去也是必要的。由于从堕落的道路上堕落下去，人就必须发现自我。靠政治拯救之类是表面的糊涂的。”

由此可以看出，坂口安吾所说的堕落，不完全是指生活放荡，而是表示战后为了生存，要从绝境中挣脱战时天皇制的旧秩序，就必须反其道而行之：堕落！通过堕落，摆脱旧的伦理道德的约束。他以为，只有堕落，才能发现人的真实，恢复人的本性，还以人的本来面目。只有这样，人才能从战争的混沌中觉醒，确立新的自我。实际上，他的所谓堕落，是要揭露存在于天皇制中的伪善性，存在于市民社会中的伪善性，以及存在于现实秩序中的伪善性。这是建筑在内省和痛苦的自我理解的基础上的对价值观的一种独特的解释。

最后，坂口安吾在《堕落论》里讴歌自由，扶助弱者。这成为其“自由思想”的重要内核，但争取这种“自由思想”，却没有斗争的对象，全然是建筑在自我内省和理解的基础之上，自由也成为一种幻影。无奈，他就采取一种自虐的办法：以“堕落”来拯救人的自由。坂口安吾明白解释道：“战后容许我们有一切自由。人被容许有一切

自由的时候，就会发现自己的不可理解的有限度的自由及其不自由。人是不可能永远自由的。为什么呢？因为人是活着的，又必须死亡，而且人要思考。”“人要堕落，义士、圣女都要堕落。这是阻挡不住的。阻挡，也不可能拯救人。人活着，人堕落。除此以外，没有拯救人的捷径。”

这种“堕落论”实际上是一种“价值颠倒说”，他不是以新取代旧，以真善美取代假恶丑，而是以为堕落中就存在着真与美，以转换、颠倒的方法，比如以为堕落意味着向上、颓废意味着健康等等方法，剥去旧的政治价值的虚伪性，重建自己的标准观念，重新排列自己的价值顺序。自己堕落是正当的顺序，最后以性和性爱作为人的存在的原点，谋求回复到原来的相位。以此为依据，他完全将价值置于性欲与情欲之上，以颓废为媒介，来表现性与性爱的异端。他主张肉欲的本能不应受到包括道德在内的任何观念的制约，要剥去伪善的道学家的面具，从“健全的道义”上堕落，正是人的存在的第一条件，也是人的存在的本质。他将这种“堕落论”小说化，便是《白痴》(1946)的问世。这一作品，将白痴女看作圣女，将堕落看作向上，将人格失落看作人格恢复，如此等等都形象地表现了这种逆说。

坂口安吾的颓废思想的产生，是基于他对世界的认识采取了虚无主义的态度，是以对社会和人不可信赖为其根底的。他对现存的一切都感到绝望，统统加以斥责或抛弃，认为在战后的废墟上幸存下来，还有什么抱负呢？于是他对一切都丧失了热情，什么思想、主义，什么左翼右翼都不相信了，产生一种绝对的孤独感。他自觉地认为：“人的生存及其自身就孕育着一种绝对的孤独。”(《文学的故乡》)“作家，无论谁，大概都是孤独的，所以怜恤自我的孤独就不是文学。”(《文学时评》)这种孤独感又是由于战败后的日本在国际上处于完全的孤立，以及作家本人在政治上、生活上的失意而产生的一种潜在意识，即因过度压抑而形成的一种心理变态。他认为只

有满足肉欲的追求，才能走向堕落和颓废。也就是说，他在绝望中梦想以“无赖”来开辟一条文学新路。所以无赖派作家在文学上所追求和描写的对象，是那些冲破世俗一般观念的人，以为虽是恶德但自觉是罪恶的人。

如果说，坂口安吾对无赖派在理论上进行阐释，那么，**太宰治**(1909—1948)则在小说创作上加以实践，并得到了充分的表现。战前和战时，太宰写了《丑恶之花》(1935)、《虚构的青春》(1936)、《狂言之神》(1936)、《创生记》(1936)及其后的《富岳百景》(1939)、《东京八景》(1941)等。这些作品受到弗朗索瓦·维荣和波多莱尔的强烈影响，育成精神与肉体相克中的烦恼与痛苦、压抑与受虐、紊乱的神经与赎罪的感情等等因素的交错，初步形成他的文学的本质特征。这是太宰治文学创作的第一个时期。

战争正酣，在内阁情报局的“嘱托”之下，他除发表了几篇反映市井一隅支援战争的小文外，只写远离时势的作品，比如取材于近世西鹤小说的《新释诸国故事》(1945)、以日记形式叙述鲁迅仙台学医故事的《惜别》(1945)等。因为受到内阁情报局的严密注视，他的作品屡遭查禁，家两度罹难。但他表示自己为日本而尽力，这是他因为他爱日本。后来疏散到甲府，受空袭后又转移至故乡金木町。半月后，迎来了停战。他又说：日本失败了。假如日本胜利的话，也许自己就不会像现在这样爱日本。自己过去从未这样爱着战败的日本这个国家。①

战后，太宰治以战时写成的《潘多拉的盒子》(1945)问世而重登文坛，开始了他的第二个创作期。这部作品用17世纪法国“无赖派”文人贝尔热拉克的讽刺手法和江户戏作文学的滑稽的笔触，表达了反抗当时的权势，反叛传统的因袭和讴歌自由的思想，初具

① 转引自唐纳德·金：《日本文学的历史14》(近代·现代篇)，第200页，中央公论社，1996年版。

“无赖派文学”的特色。此时他开始强调:“我是无赖派。我要反抗束缚。”

他回到东京后,面对战后的混乱状态,深感战争的责任和日本文化的堕落。此后他久久未能执笔,到了发表《维荣的妻子》(1947)、《斜阳》(1947)和《丧失为人资格》(1948)之后,就完全采用新戏作的手法。其中《斜阳》和《丧失为人资格》是无赖派的纪念碑式的代表作。

《维荣的妻子》写了维荣的妻子面对自己的丈夫酗酒欠债,到一酒馆干活抵债。她抱着一种无奈的哀伤之情,与酒客互相调笑,甚至很简单地落到一个青工的手中。人们戏称她是木偶净琉璃《忠臣藏》中卖身为妓替丈夫赚钱还债的阿轻。她却似乎感到摆脱了现世的束缚,当丈夫向她表示自己不是一个“人面兽心的人”时,她淡淡地回答丈夫说:“‘人面兽心’也不要紧嘛。咱们只要活着就行啦。”作家以这种方式,展开对战后社会的批判和人生的剖析,表现了他在艺术上的反叛精神和反近代传统,成为无赖派的中心人物。

《斜阳》以一个没落的贵族家庭为舞台,出场人物有没落贵族和子和老母亲、弟弟直治、颓废派作家上原等4人。故事通过姐姐和子以第一人称讲述弟弟直治的日记与遗书展开:6年前已经离婚的和子,在伊豆山中别墅与老母亲相依为伴,战后弟弟直治复员归来,生活放荡不羁,挥霍无度,又恋上一个画家的妻子。他耻于这种贵族没落生活,又无法摆脱,精神陷入极度的空虚,“对人世间不存在任何希望”,留下了一封表达自己精神崩溃后内心痛苦的遗书,然后自杀身亡。姐姐和子无所寄托,与颓废派小说家上原相恋、同居,有了身孕。此时,母亲亡故,弟弟直治自杀,上原却离开了她。她认为自己和上原都是“过渡期道德的牺牲者”,决心与旧传统决裂,将自己钟情的人的孩子生下来,养育成人,梦想着完成自己的“道德革命”。最后和子站在斜阳下暗自思索着这一悲愿:“我们准备永远和旧道德斗争到底,决心像太阳那样活下去。”

根据太宰治的生活经历，不难看出《斜阳》中的这 4 个人物都是作家本人的化身，反映了他在不同程度上对战后社会的批评。然而，《丧失为人的资格》则是以作家本人的生活经历作为基础，用主人公大庭叶藏一人的日记的形式，写出自己之所以“丧失为人的资格”的故事：叶藏是个虚无主义者，他通过自己面对的炎凉世态、嗜烟酒嫖妓女的放荡和参加左翼运动的挫折的生活经历，产生了一种对人的恐惧感，觉得“人类完全处在互不信任之中”，紧绷着感伤的神经，希望固守在属于自己的独立的世界，从而彷徨地过着游离在人世间的生活，最后连苦闷都丧失了，意志和判断力丧失了，“丧失为人的资格”，成为“废人”。于是自己在最后的日记中写道：

> 这部作品采取滑稽、闹剧的表现形式，毫无虚构和粉饰，赤裸裸地展露了太宰治全部的真实思想和真实人生——他丧失了一切希望，乃至“丧失为人的资格”，带来了极度的苦闷、忧郁和愤懑，对一切价值、对所有人都不信任，乃至嫌恶，甘心自认为“废人”，表现了一种自虐式的抗争。

太宰治在完成《丧失为人的资格》的同时，于 1948 年 6 月 13 日深夜，与情妇山崎富荣双双投身玉川上水，了结一生。《丧失为人的资格》也成了作家的绝唱。它是太宰治文学的总结算，实际上也是太宰治人生的总结算。

总之，无赖派有不满于现实的一面，他们反叛精神的出发点也是可以理解的。但他们又深深地打上虚无主义的烙印，往往从个人反抗的角度，采取“堕落”的办法来改变现状，乃至追求肉欲与卑俗，来作为对旧道德价值观的挑战。这是从恶俗中沦落的“反叛精神”，是畸形变态的反抗。这种思想和行为，是破坏性的，而不是建设性的；是消极的，而不是积极的，所以这种反抗的办法是不足取的。因为这种办法既无助于批判战后的社会现实，也拯救不了个人

所面临的命运，所以无赖派诸多作家从虚无、颓废、堕落而至自我毁灭的事实，就有力地说明这个问题。

无赖派文学自 1946 年至 1948 年从形成、发展到衰微，实际存在的时间并不算长，但却风靡一时，对于战后徘徊在虚无与绝望中的青年产生过很大的影响。特别是它的叛逆精神，在思想领域形成一股巨大的冲击波，这点是不可忽视的。

第六节　存在主义的再传播

西方存在主义哲学传入日本，始于 20 世纪。1919 年和辻哲郎出版《尼采研究》之后，介绍与研究工作逐渐走向系统化。1931 年九鬼周造发表的《存在哲学》一文第一次介绍了存在主义的基本理论。稍后的 1933 年，三木清引进“不安的哲学”，主张自我是行动的自我、实存的自我，并从客观转向主观，引入自我的内部，表达了自我与存在主义哲学的“先于本质存在”的命题，从而明确地表述了存在主义的思想。翌年，开始在文学上译介的西方存在主义的文学作品有：堀口大学译的《墙》、臼井浩司译的《呕吐》、《密室》等，同时陆续创作了一些具有存在主义倾向的作品，如村山知义的《白夜》、高见顺的《应忘故旧》、三好十郎的《幽灵庄》等。但当时在日趋严重的绝对主义的重压下，存在主义没有适宜的发展土壤，没有流行起来并形成一种文学思潮，不久就在军国主义的思想钳制下被扼杀了。这就造成日本存在主义发展的滞后性。

战后 1946 年，以翻译出版《墙》单行本为契机，萨特主张“介入文学”的思想，开始对战后日本文学产生了影响，但陀思妥耶夫斯基的影响也是不能忽视的。他们的影响，主要表现在存在主义作家们按各自的方法，尝试着以存在主义来表现文学的整体，将存在主义文学倾向向社会扩展，反映战后社会的整个危机意识。

日本存在主义文学的基本内容，首先是探讨战争对人性的扭曲、人的存在的荒谬性和反省人的存在的价值；其次是寻回在战争中丧失的自我，重新检讨人的自由问题，即获得“自由的选择”、“自由的创造”问题。与此相关，就是对人道主义的追求，强调尊重人，发出了尊重人性的呼唤。这是建立在批判战争的非人道、反人道的基础之上的。

50年代以后，随着战后时代的终结，日本社会开始摆脱战后的混乱、贫困和战争的阴影，经济进入恢复与高速发展，社会相对稳定但又面临新的矛盾和危机。日本存在主义从探讨战争和战后人的基本存在的关系，转而关注整个资本主义社会的状况和人的存在的不合理现象，但又表现出一种悲观与绝望的情绪，只相信自我的完善，而不相信民众的变革力量。他们对战争的体验逐渐淡薄，有些人就根本没有战争的体验，脱离了战后初期的存在主义对战争和战后生活的积极关心，虽然也不乏对政治、社会的关心者，但大多陷入追求个人内心的不安和日常生活的矛盾中去。这种转变，主要是如上所述的日本社会，既充满和平与发展，又充满荒诞、异化、扭曲和丑恶的一种反映。文学要表现这种与战后初期不同的社会现实与生活，无论在观念上和形式上，自然都要发生相应的变化。从对战争和战后生活的关心，转向对资本主义社会的危机和新时代的核武器对人类的威胁等现代社会问题的关心，作出存在主义式的思考。正如大江健三郎所说的：“我们新的一代文学家必须在可怕的孤独中进行暧昧的战斗。”(《传统与文学》)所以说，存在与虚无几乎成为存在主义文学的主调。

从创作上来说，战后派的埴谷雄高、椎名麟三，第二批战后派的安部公房，以及“第三代新人”之后涌现的大江健三郎都是较有代表性的存在主义作家。

埴谷雄高(1910－　)对战后存在主义文学的功绩，在于就战后文学的位置进行了探讨，努力促使存在主义日本化。他认为：“20

世纪文学的主题是挖掘战争与革命的力学，以及通过掌握存在论进行一定的阐释。”

这一“战争与革命的力学”的思考和“存在的革命”存在论的视点，成为战后埴谷文学的中心命题。这在他的《死魂灵》(1946－1949)中就充分表现出来。小说以三轮、津田两家的三代人为纵轴，以三轮与志为中心的同时代的青年们为横轴展开思想问题、观念问题的种种议论。与志少年时代就对自己的生抱有一种异常的感觉，认定人的意识与存在有矛盾。他思考的命题是“A 是 A，自己是自己”这个伦理学上的所谓“对同一律的不快”，而且只相信这种不快，并推断这是一种与现代人的思维方式完全不同的思维方式。这是主人公的一种自我意识的延长。

因此，小说没有故事情节，描写的地点无论是设置在精神病医院、牢房，还是在亭子间、公园等，人物都是以紧张的对话和奔放的思考，围绕与志提出的上述“对同一律的不快”观念性的主题，展开不同代人之间或同代人之间的对立观念的议论。作家试图通过绘声绘色地描写这些战前参加过或接近过革命运动的人们自由自在的议论，突出宣扬主人公的“不快”，不仅存在于自己的感受，而且还存在于“宇宙性的气氛”，即宇宙间的万物之中，于是不断地对自己是现实的存在表示“不快”。它揭示了“对同一律的不快”是一切事实变化的原动力。这一存在论反映了作家本人对于变革人的精神的“存在的革命”的追求，以及对西方存在论作出的“亚细亚式的思考”。作家最后提出只有充分掌握“存在的革命”的三个条件，即“从终结开始则无法开始”、“巨大的无关系”、“最高的存在才是存在”，才能实现“意识＝存在”。这些议论是比较难解的，但《死魂灵》的独到之处，在于它通过诗的想像力和追求意识流的特异文体，将自我与存在的形而上的观念出色地表现出来。

椎名麟三(1911－1973)的处女作《深夜的酒宴》(1947)描写主人公“我”，在贫民窟中生活，接触到各类下层民众，他们在饥饿与

疾病的生死线上挣扎着生活。“我”每日都企盼着他们出现奇迹般的变化，然而迎来的却仍然是无变化的无意义的日常生活。“我”产生了苦闷，慨叹：“我只是在无法忍受的现状下忍受着。”“忍受，对我来说就是生存。我要通过忍受从一切沉郁中解放出来。”最后“我”在无奈中与他们当中的妓女加代在深夜的酒宴上告别。小说首先表现了人在战后的废墟上的生存，产生一种不安感和不快感；其次表现了对自由的怀疑，人既没有希望也没有幸福，只有在不安和绝望中挣扎，仿佛在死亡线上徘徊，彻底感到人生无意义，彻底厌恶和不信任一切现实、一切思想。

他的《永恒的序章》(1948)的主人公、残废复员军人砂川安太因患结核病，医生告诉他，他将不久于人世。他感到自己的死已经确定、自己的存在已无意义时，就以为自己反而有了一种“牢固的自由感”，可以成为一个完全意义上的社会主义者，于是向革命运动转化，在游行的高潮中因心脏病猝发而死去。他死时脸上浮现出一丝微笑。在作家看来，“死，它给我带来了一切。带来了自己是活着的感受，带来了这种牢固的自由感”。这表明作家的人生观充满由死、自由、革命、“沉郁”、“忍受”交织着灰色的“死的恐惧”和“不幸的意识”。这种灰色意识，在《深尾正治的日记》(1948)里更是充分地表现出来：被捕的共产党员深尾正治苦于胃痉挛，受到肉体痛苦折磨的时候，就想起自己读过的尼采的书来，知道了唯物史观对治胃痉挛毫无作用，便反省自己“真的爱大众吗”。爱大众，就要让大众从“不幸的意识”中解放出来。那么“自己真的能够为大众而死吗”？这时候，深尾正治明白：“思想这玩艺儿，是无法孤独地忍受的”，“可以让我在这种孤独中死的，不是思想，而是别的东西”。作家还在深深地思考着“人的自由”这个命题：“人，从死中获得自由吗？”“革命是真实的吗？”作家也陷入迷惘而不能自拔。

这不仅是椎名麟三“转向”后的孤独心境的自白，也是许多“消极转向”者的孤独的心路历程的写照，也正是所有“赤色的孤独者”

的“徒劳的悲剧”。此时椎名写的《赤色的孤独者》(1951)就反映了他的“灰色意识”开始倾斜,到了《邂逅》(1952)、《自由的彼方》(1953)就完全转向信奉基督教及其文化思想。在实际生活中,作家本人在思想迷惘,走进了死胡同之后,早已于1950正式接受了基督教的洗礼。

安部公房(1924－1993)和**大江健三郎**(1935－)将日本当代存在主义文学推向一个新的阶段。安部公房先后发表了短篇《赤茧》(1950)、中篇《卡尔玛氏的犯罪——墙》(1951),分别获得了战后文学奖和芥川奖,一举成名。《墙》的主人公卡尔玛因为一觉醒来,忘却自己的“名字”,失去了这个象征性的符号而被认为是罪犯,非接受审判不可。他无法接受这一现实。他发现自己被墙包围,自己欲图将墙吸收,变形为一堵墙。安部公房就这个主人公的造型方法曾这样写道:“在我的思考里,这个纯真而平凡的主人公似乎是一种类型的存在主义者。我尽量沿着行动来具体地描写他,同时努力表现他把理念行动化的道理。我不是用一般的喜剧表现客观化的方法,而是考虑用主观的自然的表现来达到喜剧化。”(《卡尔玛的来历》)

他的《沙女》(1962)描写一个昆虫学者在现实不断侵蚀自己的生活的威胁下,作出自己的选择,进入一个沙洞里,在不断地与侵蚀而来的沙搏斗中,绝望地发现了现实世界的一个新侧面。作者着力表现主人公与沙搏斗的精神运动,寓喻人在混乱的社会的孤独中,通过努力才能创造人的存在的客观条件,才会寻找到存在的可能性。

《箱男》(1973)表现了一个男子钻进厚纸箱里,梦想这样可以获得一张永远不存在的证明。因为他以为将箱子盖上后,他就能成为一个谁也不是的存在。箱男在纸箱里做了一个匿名的梦。在梦中,弄到不存在的证明也好,或者完全放弃不存在的证明也好,他究竟能忍耐到什么时候呢?箱男最后好歹摆脱了箱子,他在做开始

过箱子生活之前的梦，还是在做从箱子走出来之后的生活的梦呢？作家通过这样一个超现实的故事，来反映人在充满异端气味的社会里，寻求能自由地参加社会的生活，不断去探索人所生活的世界。其变形是社会扭曲和异化的反映。因此，这种探索是艰难的，但其意义是不能否定的。

安部公房在现实中发现了超现实，又努力捕捉超现实的现实。他塑造的人物无论变身、变形的形象是“茧人”、“墙人”还是“沙人”、“箱人”，都作为构成超现实的总体，构成“物”的世界与“实存”的世界，即外部的现实与内部的现实的双重异化。但他们虽然被双重地闭锁在现实的秩序和自我意识的内部，还是顽强地挣扎着表现自己的精神。所以说，安部的文学世界不但没有脱离，而且牢固地植根于日本的今日和明日的现实。在他的绝望的内心里，回响着希望之音。

大江健三郎继处女作《死者的奢华》(1957)之后发表的《饲育》(1958)，获芥川奖而正式登上文坛。从此怀着极大的热情更新文学的观念和构建特异的文体，以此来展现自己独特的文学世界。他与开高健的出现，被认为是继第三代新人之后又一代新人的诞生。

大江健三郎的文学生涯的一个组成部分，从《个人的体验》(1964)到《燃烧的绿树》(1994—1995)都将焦点对准他与脑功能障碍的儿子之间共生的感情，并引发出他的随笔集《生的定义》，及其后的《广岛札记》(1964)。在直接接触受到原子弹灾害的广岛人的生活方式和思想以后，反过来他又品尝到因为儿子的残疾而深藏在自己心底的精神恍惚的种子，以及颓废之根被从深处剜了出来的痛楚。他把两者作为有机联系的综合体来加以思考，并规划其行动。也就是说，他同时面对儿子和那些广岛原子弹受害者频繁的死与生，对残疾和核武器的悲惨后果问题进行“具有普遍意义的人性”的双重思考，采取“战斗的人道主义的”行动。比如以最大的爱心和耐心将濒临死亡的幼小生命培养成一个很有造诣的作曲家；

他又以最大的热情和毅力投入全人类最关心的反对核试验运动。

大江创作的一贯主题，首先是描写人在闭塞的现实社会中寻找失落的自我的状态，以及人被闭锁在“墙壁”里求生存的状态。从他的《死者的奢华》(1957)、《他人的足》(1957)、《人羊》(1957)、《感化院的少年》(1958)等，都可以感受到他的小说的特质，是在文学上凸现生存的危机意识。作家在这方面的感觉是敏锐的，但他所探索的，不是人的消极的、否定的一面，而是人在现代闭塞状态下求生存的积极的、肯定的一面。应该说，大江对萨特存在主义的吸收，以及对战后时期日本存在主义文学的传承，表现了他对社会的参与意识是非常强烈的，并且积极把握日本史转型期的重大事件，并将它文学化。缘此，他的作品常常带上浓重的政治影子，也就是通过文学对各种政治事件和社会问题发表自己的见解，比如将批判天皇制、反核武器具体到反对日美安全条约等政治命题。尽管如此，他又不是图解式地直接表现政治的实相，更不是将文学简单化为政治的载体，而是与作为人的生存的基本条件联系在一起，并通过想像力而加以发挥。比如《万延元年的足球队》(1967)、《洪水涌上我灵魂》(1973)，或者幻想着模仿百年前在山谷的农民，组织一支足球队鼓动“现代的暴动”，或者幻想着地面上发生核爆炸、地壳大变动、大洪水涌来等等。从表层来看，似乎是作家面对政治危机、核危机、破灭与死，陷入个人内心的不安和虚无中，但从深层来看，却含有更为积极的内容，它不仅展现了一个异化、扭曲和丑恶的世相，而且表现了在政治重压、核威胁下人存在的孤独，以及人与人、人与社会、人与自然既相互联系又相互疏远的关系，并深入探索今人如何拓展自己的生存空间。

大江自认为最得意之作《摆脱危机者的调查书》(1976)、《同时代的游戏》(1979)，最充分地体现了作家上述小说观的最根本的核心。作家设定的视点是非常独特的，一个是从宇宙派遣了“二人帮”来地球摆脱“地球危机”；一个是从“村庄＝国家＝小宇宙的历

史”,创造了无限大的宇宙空间,让巨人创造者和破坏者在这宇宙空间展开格斗。实际上,作家是通过这一视点,导入自己独特的“眼”,以超越于自己设定的虚幻世界,来完成一个新的真实的观照世界。这两者的联接点就是想像力。于是作家插上了想像力的翅膀,遨游于现实的世界。这样作家的意识,也可以说作家的目的意识,就自然地流贯于小说的世界和人的实存的世界这两个内与外、表与里的世界。

在西方存在主义的影响下,大江与诺曼·梅勒一样以为“20世纪后半叶给文学冒险家留下的垦荒地只有性的领域了”,(《性的奇怪·异常与危险》)于是他在这一领域里开辟了一块“性+政治”的试验田,把性与政治作为表现人的存在和状态的两个重要的表徵,并且实实在在地耕耘着。他的试验性的作品《我们的时代》(1959)、《性的人》(1963)、《个人的体验》(1964)自不用说,他的《叫喊声》(1962)、《日常生活的冒险》(1964)也都是抱着对现实社会的逆反心理,以性为通路,通过反社会的性行为,向现实世界中的日常生活挑战,向现今的权威主义者挑战,来寻求人的真实存在。正如《叫喊声》的主人公最后在现实的压迫下,在孤独和焦灼中,不得不呼喊出:“我是人!”

在这些作品里,大江运用了弗洛伊德的心理学,使用了一些有关精神病理学的用语,但其着重点是强调性与政治的表里关系。他没有在生理的因素上多作文章,而是利用生理学与心理学、社会学的交叉系统,多角度地通过形象来叙述人性的本质和根源,以及人深深扎根于生的欢悦的愿望,同时把“性”作为政治的暗喻,展现现代人的性世界,其最终目的是为了探索打破这个令人窒息的社会现状的可能性,给读者提供一个崭新的审视日本社会的窥视镜。面对某些评论家对他的这几部作品的充满道德意识的抨击,大江在《文学笔记》(1974)中作了如下的辨析:“只要是关于性的人,那么,性的形象就是一种能够移位的、使多样的侧面统一起来的形象。”

大江是把性问题作为一个文学上的严肃问题来思考的，性的形象不是孤立的形象，而是由生理、心理、社会等多侧面统一起来的形象。他探求的性，不是性的自然属性，也不是分割了性与其他社会文化因素的联系，而是与人类社会和人类文明的复杂性相对应，与其他社会文化因素、也包括政治因素相统一的，反映了人的性被压抑和求解放的愿望。性现象的复杂性，实际上是社会现象复杂性的反映。大江闯进了前人难以取得成功的这一领域，自觉地将这一命题作为作家的命运，巧妙地把握了性与政治统一的创作原理和方法，并大胆地付诸创作实践而取得了成功。

正如栢植光彦总结这一时期的日本存在主义文学的特点时指出的："实际上，有的作家受萨特的影响，也有的作家没有受萨特的影响。从整体上看，毋宁说受陀思妥耶夫斯基的影响更强烈些。尽管如此，应该指出的是，在战争时期和战后时期，人的状况给所有的作家都带来了以共同感觉作为基础的共同的主题。战后文学的存在主义倾向，首先是自律地产生，其次是通过与萨特的邂逅产生巨大的漩涡。"①

① 栢植光彦：《存在主义》，见长谷川泉编：《日本文学新史》（现代），第 82 页，至文堂，1986 年版。

第八章
当代日本文学的走向

第一节 当代现实主义的深化

从近代文学来看，日本现实主义的发展受到了历史条件的较大限制，特别是在30年代日本帝国主义发动战争以来，受到了更残酷的压制。总之，它缺乏积极的批判精神。在新的历史条件下，当代日本现实主义有了长足的进展，并且不断加以深化。

当代现实主义对时代、社会和生活的认识不断深化，比较重视文学的社会性，具有相当的批判力量，尤其以暴露和批判专制封建主义和垄断资本主义为其主要特色。

第二次世界大战刚结束，现实主义文学首先面临的课题就是恢复文学的真实性，并大胆地揭露侵略战争的罪恶，批判绝对主义天皇制。一个时期内，反战和反对天皇制的封建性，就成为现实主义文学的命题。现实主义作家从广泛的社会视野把握这场战争客观存在的真实，深入挖掘日本军国主义发动侵略战争的根源。他们自觉地认识到要把握描写战争的主题，"就必须站在消灭战争（对帝国主义来说，战争是必然的）的立场上，站在明确战争的立场上"，不然就"无法描写战争"。（野间宏《关于战争小说》）从井伏鳟二的《遥拜队长》、田宫虎彦的《画册》批判天皇制开始，到野间宏的《真空地带》、大西巨人的《神圣喜剧》、五味川纯平的《虚构的大

义》、大冈升平的《野火》等都没有停留在写战争的残酷性、法西斯的野蛮性等表象上，而是深入探讨战争与国家权力、战争与国家民族的关系等内在问题，以阐明战争的本质，并且对代表垄断资本和封建地主阶级的政治权力发动战争的目的，进行有力的揭露。大冈升平在《野火》中说明："对少数操纵战争的权贵来说，打仗是为了赚钱！"五味川纯平在《虚构的大义》中明确指出：他们"在维护国体的名义下，来维持以天皇为首，包括他们自己和以他们为代表的既得利益阶层的体系"，"日本军国主义者的顽固不化，盖源于此"。现实主义以战争为题材的文学，从一般暴露到深入探讨战争的教训，把对战争的控诉，对和平的渴望，同对战争的总结有机地结合起来，应该说是一个很大的进步。

当代现实主义文学的另一特色，是紧贴时代的脉搏而跃动的，具有强烈的时代色彩和历史色彩。以1950年美国发动侵朝战争为转机，日本加速复活垄断资本，扩充美军基地，重新扩充军备。美日当局为此制造了"下山事件"、"三鹰事件"、"松川事件"等一系列政治事件，迫害进步力量。现实主义文学面临新的挑战，日本的和平、独立与进步就成为现实主义作家所关注的重大问题。他们不仅创作了一批以反对美军基地、争取日本和平与独立为题材的作品，而且写了许多揭露美日当局制造一系列政治事件的真相小说，比如松本清张的《日本的黑雾》揭露"帝国银行事件"、"下山事件"、"松川事件"、"白鸟事件"等，井上靖的《暗潮》揭发"下山事件"，广津和郎的一系列报告文学揭露"松川事件"的真相等等。这些现实主义作家本着良知与正义，燃起执拗地追求真理和伸张正义之火，以求实的科学态度，抨击了美日当局的政治阴谋，并对进步力量作出积极的肯定。这就需要作家怀有强烈的社会责任感和面对现实的巨大勇气。正如评论家福田宏年评井上靖的《暗潮》时所指出的："如果没有充分的思想准备，是不敢动笔的。"(《井上靖的文学模式》)

随着日本经济的高速发展，垄断资本更加集中，政经一体化，

资本主义的政治经济领域的斗争更为剧烈和复杂，现实主义作家对此有着清醒的估计，敏感地把握住这一时代的特征，不断深化对这一社会生活的认识。他们透过社会现实矛盾的表象，深入探索当代垄断资本主义社会问题的实质，特别是不回避矛盾，勇于闯进“禁区”，涉及比较复杂的政界上层和金融界等敏感的领域，并按照现实生活的本来样式作出真实、客观的反映。可以说，这是当代现实主义深化的重要表现。以石川达三、山崎丰子为代表的一批现实主义作家对当代日本社会的现实生活表示了极大的不满，对垄断资本主义社会作出深刻的反映和有力的批判，使当代现实主义文学在新的时代条件下获得新的创造，就是最好的说明。譬如石川达三的《金环蚀》、山崎丰子的《浮华世家》就是这方面的典型代表作，它们所揭示的是垄断资本最本质的东西——政经一体化，揭示了垄断资本竞争的背后，金融界与政界的勾结，政界之间的争权。

在现实生活中，资本主义社会在经济上虽然有了惊人的繁荣，但最普遍最根本的社会问题，依然是少数人对多数人的阶级压迫和阶级剥削的问题（尽管剥削的方式方法与从前不同，但剥削的本质是不会改变的）。所以当代现实主义作家在暴露社会的黑暗、上层的腐败的同时，也注意到在资本主义制度下，下层人物的不幸和痛苦，努力表现社会上贫富悬殊的尖锐对立和劳动人民的困苦生活，写出了被剥削者被压迫者的呻吟、激愤，以及他们对剥削者、压迫者的控诉和抗争。尤其是工农出身的作家，自身深受阶级压迫的痛苦，有一定的政治觉醒，他们的作品大多撷取自己所熟悉的生活，主要以自己的劳动和斗争为题材。譬如，中田润一郎的《假罢工》、佐木隆三的《大罢工》、山下惣一的《田野录》等，通过工农的生活、劳动和斗争，直接触及日本社会的阶级和阶级斗争问题，而且作家运用工农大众的纯朴语言，注重塑造典型的人物形象，更增添了浓郁的生活气息，但在艺术表现上还有进一步探索和提高的必要。

当代现实主义在拓展作品生活空间和丰富表现的范围方面，都有新的进步。作家在针砭时弊方面比过去更加广泛和深刻，善于捕捉日常生活中普遍存在的问题，从小企业的破产、战争的孤儿和美国混血儿问题、环境污染乃至老人问题等不同的角度来反映社会的缩影。这些问题的合成，也可以窥视出当今日本社会的全貌，是当代现实主义文学的重要组成部分。

当代现实主义不仅在文学观念上有新的发展，而且在创作方法上，不完全囿于现实主义的传统，创造出多样化的格局。作家们打破现实主义传统对文学功利的狭隘认识，重视人和文学的特殊本质，从其审美的特殊要求和艺术的自身发展规律开掘人的丰富性，深入人物的文化心态、内在情感、潜意识等，来把握深刻的人生意蕴。于这种观念的变化的同时，现实主义的表现方法也发生了变化。更多的现实主义作家进行试验性的探索，突破现实主义传统的格局，不同程度地吸收了现代主义的各种文学观念和文学形式，使现实主义与现代主义达到浑然的结合，即在不改变重视社会生活的本质、典型化的个性和有序的情节的前提下，引进现代主义的注重感觉、深层意识和打破时空界限等技法，乃至引进荒诞、象征、黑色幽默等模式，来补充自己、发展自己。比如，野间宏在现实主义的基础上，博取存在主义、象征主义等观念和手法，进行创新；井上靖更多地将日本传统和现代主义融进现实主义之中进行了不同的追求，大大地丰富了现实主义的内涵。这对于深化现实主义有着积极的意义，对于确定当代日本文学的走向也将起到重要的作用。

石川达三、山崎丰子等仍然遵循巴尔扎克式的传统现实主义关于“典型环境中的典型人物”的原则，真实地反映社会生活的重大矛盾，塑造具有社会个性的典型性格。

石川达三(1905－1984)早于 1935 年以长篇小说《苍氓》获芥川奖，正式开始作家的生涯。这部处女作以现实主义的创作方法，表现了日本军国主义走向侵略战争的 30 年代，国内民不聊生，贫

苦人们被迫离乡背井流亡巴西前后的苦难生活，从而显示出他出色的文学才能。接着写了著名的中篇小说《活着的士兵》(1938)，以他随军记者的见闻，真实地揭露了一支日本侵略军转战中国各地对中国人民大屠杀的暴行，以及日本侵略军的惨重伤亡，最后活着的士兵手捧战友的骨灰盒，奉命向南京开拔，奔向新的战场。这部作品在日本国内外引起强烈反响，当即遭到日本军部的查禁，作者被判刑。后来在军部的压迫下，石川也写过歌颂侵略战争的《武汉作战》等。战后作家在深刻反省的基础上，又以锐利的笔锋，写下了许多反映战后社会现实生活的优秀作品，为深化当代现实主义文学做出历史性的贡献。

战后石川首先推出的长篇小说是《风中芦苇》(1949－1950)，以太平洋战争为背景，以中央公论社被强制"自动停业"的事件为主轴，以这一事件的主人公中央公论社社长嶋中雄作及其亲友清泽洌为模特儿，描写了两个中心人物——从事新闻工作的苇泽悠平和清原节雄，在战争期间受到军部剥夺言论自由的压力，采取消极的抵抗政策；在战后历史的动荡时期，新闻社内部发生了劳资纠纷，他们又受到左翼的压力，被罢工团接管了新闻社，陷入挫折和失败的感伤之中。作家通过这个故事，暴露了战争狂人压制言论自由的野蛮行径，揭示了知识分子在确立近代个人主义和自由主义过程中所经历的思想动摇与内心痛苦，从一个方面对个人主义和自由主义进行理性的思考和批判。作家为《风中芦苇》中译本作序时这样写道：

任何国家都有困难的时代和痛苦的时代。国家苦难的时代人民被压迫担负起重担。从1938年到1947年是日本人民苦难的时代，那时完全没有言论自由。这本书是我悲痛的纪录。可是现在到了1980年，另外一种悲剧把我们禁闭起来了。那就是文化问题。这应该由民众通过

自己的努力来解决。①

这是石川达三几十年生活和创作体验的总结。事实上，自《风中芦苇》以来，作家正是从文化深层探索战后时期，尤其是经济高速发展时期存在的政治、经济和社会文化的“悲剧”问题，并为此写下了许多作品。其中有代表性的是《金环蚀》(1966)和《破碎的山河》(1969)，前者描写保守政党内部通过某一大贪污行贿案而引起的互相倾轧和钩心斗角；后者描写在经济高度发展下资本家为了追求高额利润，破坏大自然的生态平衡，造成日本山河的破碎，同时塑造了一个资本家在事业、家庭和人格上表现的双重性，并在由此而生的种种矛盾和纠纷中，淋漓尽致地展露了他的假面背后的真嘴脸，在文中也处处可见作者对资本主义社会丑恶现象的感伤和悲愤的表现。这两部代表作，进一步推进这一时期的现实主义的创作繁荣。

这时期另一位有代表性的现实主义作家**山崎丰子**(1924－)于50年代登上文坛伊始，就一直坚持现实主义的创作方法，她的作品不仅大量描写了作者生活所在地大阪船场地方的风土人情，而且以无畏的气魄和卓著的胆识，暴露了资本主义社会现实的丑恶和腐朽，被誉为“女石川达三”，她也承认自己是以石川达三为典范。同时，山崎大学毕业后，在大阪每日新闻社学艺部任记者时，在井上靖的严格指导下，接受记者的采访和文字训练，育成了一双敏锐的“新闻眼”。可以说，山崎是师从两位现实主义的艺术大师。

山崎初期的作品，比如《暖帘》(1958)、《花暖帘》(1958)、《女系家族》(1963)、《女人的勋章》(1864)等大多是描写作家所在船场的地方商人，以“商号的力量”谋取发迹的故事，或发迹后招来争夺财产的结果，反映了船场地方经济发展的历史。《吝啬者》(1959)、《船场迷》(1958)则是优秀的短篇代表作，前者讲船场木材批发商的一

① 引自《风中芦苇》中译本，《作者序言》，黑龙江人民出版社，1982年版。

个学徒工，平素吝啬，发家致富后，未改本性的故事；后者写一位五旬有余的妇人，想方设法将女儿嫁到船场，以便跻身商界，可是当如愿以偿之时，战后的船场已非昔日可比。这一系列作品的尝试是通过描写"金钱万能"为中心的一些社会现象，来揭示利己主义以及对物质的无限欲望等属于商人本质东西的。作家长期生活在船场，熟悉并认真研究了当地商人的语言和举止，使用的方言、谚语十分贴切，带有浓厚的地方色彩。这些构成山崎丰子第一个时期文学创作的基本特色。

山崎丰子进一步对资本主义社会一些带有普遍性的问题进行了严肃的探索和思考，更准确地抓住资本主义的基本特征，大胆而无情地揭露政界和金融界的黑暗和腐败，或者将视角投向更广阔的世界，关注着战争或政治灾害给人们带来的哀与怨。此时，她的现实主义创作方法更臻于成熟，且都是长篇巨作，主要有：《白色巨塔》(1965)、《浮华世家》《1970－1972》、《不毛之地》(1973－1978)、《两个祖国》《1978－1983》、《大地之子》(1989－1991)等。

长篇的代表作是《浮华世家》。作家在创作《浮华世家》之初，就明确表示要"以银行为舞台，真实地写出银行内部的卑鄙奸恶，以及同银行相互勾结、沆瀣一气的那些官僚的丑行劣迹"。因此，小说所接触的社会面和生活面是相当广阔的，它以垄断企业的合并与反合并作为主干，铺展大银行家万俵大介家的几个主要家庭事件，比如大介和铁平父子的矛盾冲突、大介与妻妾的同床、大介牺牲女儿的幸福搞政治联姻、女婿染指岳丈的小妾和最后铁平惨死在父亲大介设下的陷阱里等，以此揭露了金融界各垄断集团及各派政治势力之间的明争暗斗，以及垄断资本家的淫逸腐朽的没落的生活世相。作家对人物的塑造都经过缜密的艺术构思，把这些典型人物放在政治、经济、文化诸层面加以描绘，深入挖掘他们复杂的内心世界，赋予各个人物以不同性格特征。这充分说明作家善于观察社会，发现根本性的矛盾，有意识地将上层人物放在当代垄断资本

主义社会发展的典型环境中加以鞭挞，使作品具有更深刻的揭露和更勇敢的批判力量。

山崎丰子在谈到这部作品的创作体会时说："我认为正是在这个血腥斗争的战场上，才能浮雕般地显现出赤裸裸的人物形象，才能捉摸到人的欲望和丑恶，才能发现人的聪颖智慧和纯洁心灵，这就是小说的妙味之所在。"(《创作〈浮华世家〉采访随笔》)

从战后的现实主义文学拓荒者野间宏、井上靖到当代现实主义文学勇敢实践者石川达三、山崎丰子，经过他们积极的探索和耕耘，日本现实主义文学被推向一个新的阶段。

第二节　20世纪后半叶诸种文学潮流

在第二次世界大战以后，现代文学潮流有了新的发展，出现了许多新流派和新倾向。作家们大多未经历战争期间日本法西斯统治的严峻考验。这种历史条件赋予了他们不同特点：他们反对封建法西斯主义统治，主张个性解放，追求资产阶级民主主义、民族主义和自由主义，同时不少人承认文学不能脱离社会，在一定程度上承认文学的社会性和思想性。而且，还直接参加了民族、民主运动，以及各种争取社会进步的活动。他们努力探索日本文学的新形式，抱有否定过去文学传统的倾向。

七八十年代日本现代文学潮流就是在这个基础上不断发展的，其特征是：(一)对现实不满，积极关心社会问题，反对现行体制，可又不相信人民群众的力量，追求一种绝望的反抗。(二)不关心现实，缺乏社会意识，只追求自我内心的不安和日常生活中非现实的东西。(三)从"自我"的立场出发，要求从"封闭社会"的禁锢中解放出来，追求所谓"精神自由"、"个性解放"乃至"性的彻底解放"。(四)否定过去的一切文学传统，全力追求形式革新和文体革

新。

年轻评论家中岛梓在一篇题为《文学的轮廓》(1970)的评论文章中,在理论上对它们作了一个很好的注脚:“我们的时代,似乎用感受比用思索来得更容易,我们感受到世界的混沌状态,我们已经不能掌握,也不需要去掌握世界的轮廓,我们无所作为……这就是我们今后所能把握的惟一的文学和惟一的世界。”她还直言不讳地承认,这是“弱者时代”产生的“弱者文学”,“归根结底,它们似乎缺乏面对现实的意志”,“欠缺面对现实的认识”。

当今日本现代文学潮流包容了许多派别,它们是在错综复杂的社会思潮和文学思潮中展开的,主要派别是透明族、作为人派和内向派。

“透明族”颓废文学的出现是50年代中期“太阳族”文学的延伸。是时面临着由于朝鲜战争带来的诸多问题,在战后经济稳定并开始高速发展的背后,战后的民主革命热潮反而在衰退,知识分子在精神上产生一种失落感和空虚感。在这种社会文化状态下,文学上出现了石原慎太郎的《太阳的季节》(1955),反映出叛逆传统的道德规范和宣扬开放的性意识。其中心思想,就是强调“要干自己最想干的事”。它掀起了一场对迷惘的青年一代的巨大的冲击波。这部小说还获得芥川奖,造成文坛出现赞成与否定两种意见。论争的焦点,主要围绕这部作品的文学价值和伦理价值的问题。以佐藤春夫和龟井胜一郎为代表的持反对意见,认为它“缺乏适度的美学”,是一部“赌博性的典型作品”;以舟桥圣一和中村光夫为代表的则作出肯定的支持。总之,它带来了批评基准的混乱,破坏了文坛固有的秩序。

继“太阳族”之后,于70年代下半叶出现的、以“透明族”为代表的颓废文学,是一批年轻作家不满现代的“封闭的社会”,为打破这种“封闭”、沉闷状态而出现的。这些年轻作家认为,日本文学如果不在内容上,特别是不在形式上出奇翻新,就会“枯萎衰竭”,于

是他们主张打破日本文学的旧传统，从自我的立场出发，追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”。于是，他们用“非理性”的形式主义的创作方法，来表露自我的虐待、虚无的绝望和反常的心理。从中上健次的《岬》(1975)开始，到村上龙的《近乎无限透明的蓝色》(1976)、池田满寿夫的《献给爱琴海》(1977)，形成了一个新的流派——透明族。这也是70年代日本文学的一个倾向。

透明族名字之由来，是由于1976年青年作家村上龙的《近乎无限透明的蓝色》一书，博得了文坛的一片喝彩，被吹捧为日本现代文学的“新高峰”、“划时代的作品”，是继战后初期田村泰次郎的“肉体派”文学和50年代中期以石原慎太郎的《太阳的季节》为代表的“太阳族”之后的“又一部轰动日本社会的作品”。于是，一些文艺评论家取其名中的“透明”二字，作为这一颓废派的标签。

村上龙当年是东京武藏野美术大学四年级学生，曾有过“反体制思想”，参加过学生运动，受挫折后悲观失望走向颓废。《近乎无限透明的蓝色》是他的代表作，描写主人公龙和一群青年，聚集在横田美军基地周围，吸毒酗酒，沉溺于糜烂的性生活和虚无缥缈的梦幻之中。龙本人跟一个吸毒的酒吧间女招待莉莉发生性关系。同龙交往的一群青年也整天耽于麻醉品、酒和性欲中寻欢作乐。一次舞会上，在酒和麻醉品的漩涡中，白人、黑人和日本青年男女在众目睽睽之下纵欲乱交。龙为了弄到麻醉品和贵重物品，在舞会上给美国兵介绍女人，而龙自己也成了美国兵发泄兽性的工具。在吸毒、酗酒、乱交之后，龙和莉莉又胡乱地驱车疾驰……龙后来整天陷于幻觉中，最后用自己摔碎了的玻璃酒杯的碎片，划破自己那颤抖的胳膊。他拿起玻璃碎片，揩掉血迹，在那微微凹陷的玻璃片上，映射着黎明的曙光，清新的空气笼罩着那边缘残存着血迹的玻璃碎片，呈现出“近乎无限透明的蓝色”。小说没有紧凑的故事情节，忽而似梦，忽而又像幻觉，东拼西凑地用二十几个大段组成，内容无聊。其中描写纵欲乱交、吸毒、斗殴的场面，详细冗长，比起“太阳

族”文学也有过之而无不及。

中上健次的《岬》是描写一对同父异母的兄妹，通过近亲相奸进行自我摧残，发泄对血缘关系的愤懑。池田满寿夫的《献给爱琴海》则是描写一个颓废的雕刻家只身留美，瞒着在日本的妻子，同两个外国女人同时鬼混的故事。

这类颓废派文学在资本主义社会是司空见惯，不足为奇的，然而它们却在文坛上鼓噪一时，先后获得了日本号称“登龙门”的文学奖——芥川奖，还被称为“敢于蔑视日本文学传统，体现正在形成的新文学动向”。它实际上给日本社会和文坛带来了某种冲击，对日本文学界的创作活动带来了一定的混乱，闹得文学界满城风雨。被誉为培育芥川奖之父的永井龙男，因此愤然辞去了评选委员的职务。

这些自虐狂的畸形文学作品的共同特点是：(一)对生活感到幻灭，精神空虚，丧失了对社会的信赖，把现实描绘成疯狂、混乱、漆黑一团，把人描写成只是本能冲动的动物，流露出一种不仅是个人的，也是社会的没落意识和“末日感”。(二)否定理性和理性思维的能力，否定任何感性以外的东西，把感觉和感性抬到首要地位。在表现方法上，它们运用的不是思想的语言，而是感觉的语言，描绘的是由性、麻醉、刺激神经等形成的感觉世界。没有鲜明的主题，也不讲情节。(三)内容荒诞，形式离奇，语言淫秽，完全抛弃了日本传统文学那种委婉含蓄的文风，断然摒弃、贬低或否认文学的任何思想内容。但这种非理性的形式主义，依然表现出他们对现实生活的看法和态度，也就是没有思想内容的思想内容——颓废。

当代文学的另一个主要潮流，是“作为人派”的挫折文学思潮。它之所以形成于60年代末70年代初，是同当时的社会历史条件分不开的。这个时期，接受“新左翼”社会思潮影响和中国“文化大革命”“极左”思潮的种种影响的学生运动，从高潮转向低潮，再加上国际共运经历了迂回曲折的道路，在一些重大的马列主义理论

问题上，混淆乃至颠倒了是非标准，形形色色的社会思潮开始产生并蔓延。相当一部分小资产阶级知识分子和学生，对这种状态颇为不满，积极要求改变这种状况，但他们又看不到问题的症结，找不到改革力量的所在，所以走上了激进主义、无政府主义的道路，提出了否定这个社会和国家的新见解，在群众中开展一个包括先锋派戏剧运动(即小剧场运动)、全共斗运动、反战运动、反“公害”运动等广泛含义的反体制运动，以表示对现行体制的反抗。

“作为人派”的出现，就是这种社会潮流在文学上的反映。这一流派由作家高桥和巳、柴田翔、小田实、开高健、真继伸彦于70年代初创办《作为人》杂志而得名。后来该杂志举办的小说创作、评论、座谈讨论等活动中，井上光晴、辻邦生、加贺乙彦、山代巴、埴谷雄高、大江健三郎、中村真一郎、杉浦明平、石牟礼道子也参加进来了。他们主张作为人，在社会和国家的秩序面临崩溃、生存意识陷于分裂的时候，要从正面去对待当代的现实问题，争取恢复受压抑的个性以及受损害的人的尊严。因此他们在文学活动中，积极提出一些当代社会的尖锐问题，在对待生活和工作的态度上，则同内向派采取基本对立的态度。真继伸彦在《作为人》创刊号的编后记上就表示他们“要经常将自己置于斗争的漩涡，并在其中炼就自己的作品”。

因此，他们的创作主题之一，就是群众运动和学生运动的暂时挫折给人们带来的精神创伤，反映一部分小资产阶级知识分子对现存社会制度和社会秩序不满，又不信赖人民的力量，因而感到没有前途，苦闷彷徨，又要顽强地表现自我。

这一流派形成之初，代表作家柴田翔的《逝去了，我们的日子》(1964)、高桥和巳的《忧郁的党派》(1965)、真继伸彦的《响亮的声音》(1966)等，都描写了不同的知识分子，在群众运动受到挫折后，对革命感到幻灭、悲观失望乃至走向毁灭的道路。这些作品都发表在60年代中末期。它们对70年代的这一流派的形成有很大的影

响。

70年代初高野悦子的《二十岁的起点》(1971)一书发表之后，引起社会的广泛重视。作者是一个半工半读的学生，积极关心社会、政治问题，在学生运动蓬勃发展的年代里，抱着正义感参加了学生运动，但由于受到镇压，队伍内部处于混乱、分裂、闹派性的状态，她感到前途渺茫，徘徊在悲观绝望中，曾试图用安眠药麻醉自己，但也解决不了自己的苦闷和空虚，她觉得孤独和幼稚就是她20岁的起点，最后由于失去了生活的乐趣，以卧轨自杀的方式结束了自己年轻的生命。这部日记体裁的文学作品，真实记述了这位青年作者本人的痛苦经历。该书是在作者自杀后于1971年由其父亲发表的，曾在文坛上轰动一时。

这一流派有表现社会的倾向，他们把运动的失败带来的悲观和失望，同对运动现状的抗议有机地结合在一起加以描写，显示了作家们试图在文学上探求自己新的生存的风格。

这种"挫折文学"在70年代初期表现出一种对现行制度的不满，以及要求变革社会的愿望，从唯我主义出发，否定社会和国家，把"我"作为惟一的存在和可以信赖的因素，把解放个人代替解放阶级，如果说这是一种反抗的话，也是一种"绝望的反抗"。到了70年代中期，在群众运动完全处在低潮、学生运动四分五裂的情况下，另一类"挫折文学"，如三田诚广的《我算是个什么》(1977)、山川健一的《镜中的玻璃船》(1978)，就连这种"绝望的反抗"的影子似乎也模糊了。它们描写的主人公参加运动并没有什么意图和目的，只是偶然地卷进去，很快就陷入派性斗争，然后感到厌倦，复又脱离运动，但走投无路，于是转向颓废，仿佛这样才能感到自己生命的充实。尽管作者也曲折地反映了学生运动四分五裂的现状，流露出对社会生活的乏味和空虚的懊恼，但他们只是用冷漠的眼光来看待社会和人生，几乎把文学对社会的能动作用丧失了。

当代的内向派文学潮流产生于70年代初期，这名字最早是由

著名文学评论家小田切秀雄提出的。小田切在《满洲事变以来40年的文学问题》一文中，评论这一流派的时候指出：

> 最引人注目的一些新人作家和评论家，少数除外，大都试图在个人和自我的内心状态中，用自己的手去触摸自己的作品的真实性，从而作为超意识形态的内向文学的一代，正在形成一种现代的潮流。从此，这一文学流派就采用了这个名字。内向派文学形成的时期，正是日本国内外出现形形色色的社会思潮，特别是“极左思潮”、“末日思潮”的时候，这对日本小资产阶级知识分子影响较大。再加上宣扬国粹主义的作家三岛由纪夫和诺贝尔奖金获得者川端康成先后于1970年和1972年走上自杀的道路，这对他们也是一个冲击。这一部分作家，特别是新作家，面对这种现状，深感不安，对社会和政治很不信任。认为他们处在“灰色的季节”，可是，他们又没有勇气去面对、去变革社会现实，相反却企图超脱和逃避社会现实，把自己引入“非现实的世界”，使思想意识“内向化”。从文学流派上说，这个时期“硬派文学”已日渐衰退；日本文学中描写个人身边琐事的“私小说”传统又有了新的发展。这些因素都成为内向派文学形成和发展的重要思想基础。

这一流派自古井由吉的《杳子》在1970年下半年获芥川奖以后，开始引起人们的注目。被称为战后第六代新人作家的黑井千次、阿部昭、后藤明生、小川国夫以及评论家川村二郎、秋山骏等积极从事这一流派的活动，创作了不少作品和评论。

内向派文学的一个重要表现，就是在当前资本主义社会分崩离析的状态下，去探索人与社会、人与人、人与自我之间在日常生活中的不协调和矛盾冲突，并从这点出发来阐明人在这个社会中

生存的意义和价值。阿部昭的《人生的一日》(1970)是比较有代表性的。作者把主人公“我”在人生的一日中,没有理解少年的处境,无法沟通与他人的思想,这才发现自我与现实世界处在对立的矛盾之中,以此说明人存在于这个冷酷无情的社会中,经历着生的痛苦和死的恐惧,但自我是无能为力的,只有承受精神的痛苦和压力。当然,作者对这种人与人、人与社会的畸形关系,无疑是敏感的,对社会现实是有抵触的、是厌恶的,也企图进一步去揭示它。然而作者对形成这种关系的原因,特别是社会原因,似乎没有去探索,而是把现实生活看成不可理解的梦魇,自然形成作者这样安排故事结尾的原因。在创作手法上,作者没有侧重安排故事情节、描写人物行为,而是深入挖掘人物的意识,通过内心独白以及事实与梦幻、现实与回忆的交织活动来表现人物内在的不安情绪和非现实的东西。

内向派文学的另一个表现是对社会漠不关心,回避时代生活的矛盾,使个人与自我脱离人群、脱离生活、脱离现实世界,只一个人孤零零地存在于不可理解的现实生活中,亦即“无意义的人,在无意义的地方,过着无意义的生活”。古井由吉的《杳子》(1970)描写了一位患有神经病的美貌女学生杳子同一男学生发生恋爱的故事。杳子脱离社会独自长久地坐在深山峡谷里的一块岩石上,一个男学生偶然地在那里同她相遇,并对她产生好感,帮助她下山。当她茫然地站起来的时候,才意识到一切处于静止、孤立状态,才意识到自己的存在。森万纪子的《黄色娼妇》(1971)描写了一个流落街头的娼妇慎子,感到空虚,自杀未遂,一个人孤零零地在大街上信步而行,这时她才意识到自己仍然存在于这个世界上。后藤明生的《挟击》(1973)则描写了主人公“我”一整天四处寻找自己20年前去东京考大学时穿的“旧军服外套”,始终也没有找到。小说描写的这个主人公,没有自己的主张,缺乏自己的独白,他是谁?是怎样一个人?大家都不知道。只是当他茫然地站在桥上,人们走过他身

边的一瞬间，对他的外套发生兴趣，才问他到底是什么人。也就是说，主人公并不是通过独白来表现自己的人生，而是通过切切实实地"站立在桥上"来表达存在的感觉。

从《杳子》到《黄色娼妇》、《挟击》，它们的一个共同的特点，就是运用超现实主义的手法，把日常生活导入"非现实的世界"，使用离奇的语言——"站立的语言"、"走路的语言"来表现存在的感觉，以维持自我生存的价值。从整体来看，恐怕作者也并非完全无视社会现实的存在，只不过是想用把现实抽象化的文学手法来表达他们对社会和人生的一种看法：人生是空虚的，毫无意义的。他们对社会丧失了信任感，只好用另一种形式来表示对不正常社会的抗议。显然，这是一种困难的尝试。

概括起来说，内向派文学的特点是：把现实抽象化，变成自我想象的东西，把人的精神和意识作为惟一的存在。从这一点来看，他们在艺术手法上受到"意识流"小说的深刻影响，并不追求故事的铺展，小说故事情节也十分简单，他们着力描写人物的意识活动和深入追求人物的内心奥秘。这一流派的著名评论家秋山骏是他们当中具有代表性的辩护人，他在《内向的生活》(1971)一文中，从理论上对这一流派作了解释：

> 现实，它总是我的难题，我觉得现实生活是不可理解的，过去我从未曾接触过真正的现实，即使想接触它，但也觉得空空的……一靠近去看它，现实就立即溶解、变形……
>
> 总之，现实是暧昧的、奇妙的、不可捉摸的，愈接近它就愈觉得它遥远。

这段话足以反映他们不能正视现实的主观心理和内在矛盾，比较形象地总结了内向派文学的特征。

第三节　流派的解体与多样化的发展

日本经济高速增长之后，不仅促进了高科技的形成与发展，社会经济形态也由工业经济型转向知识经济型，价值观念继战后的大转变之后，又发生了一次更大的转变，文学观念也进一步更新。尤其是随着知识经济的产生，各自然学科的发达和边缘学科的出现，自然科学和人文社会科学的交叉互动和互相渗透这种趋势日益明显。文学也不例外，随着“边缘学科”的出现，文学与其他学科的联系更加密切，文学的表现手段更加多样化。它不仅与其他人文科学、社会科学，如哲学、美学、宗教学、伦理学等有着直接的血脉联系，而且与相去甚远的医学、精神医学、病态心理学和生物学等也有着相互补充的作用。明显的例子，在文学理论方面，作为医学博士的加藤周一运用医学和生物学的“杂交优生”和“进化论”的理论，提出“日本文化的杂种性”，强调了日本文学上土著世界观与外来思想的对应与融合，从而创造出具有日本民族特质的文学来。在文学创作方面，同样作为医学博士的加贺乙彦以处女作《佛兰德之冬》(1968)的问世，从医学走向文学，大胆地将精神医学和病态心理学的原理，引进文学创作，充分利用了两者的对应性与互补性，并在一定限度内发挥它的有效性，从而创作出具有独特个性的加贺文学来。

具体地说，加贺乙彦从这里出发，提出“在病态的现代里”，一切事象的本质，“实际上却表现为幻想性的、病态的、极端的现象”。并且强调“站在这种观点上的文学，才是真正的现代的文学”。他就是根据这一观点来构建他的创作定式的，即“创作靠疯狂来进行”的定式。也就是说，以医学置换“疯狂”，以“现代性的疯狂”作为文学空间，以使创作获得独自的、更为丰富的想像力。比如，加贺在处

女作《佛兰德的冬天》(1967)里，通过一个医生的眼光，映现科学进步但文化荒芜的世界，是一个巨大的牢狱，而在这个世界里的人都被判了无期徒刑成了囚犯这样一个想像的事实。《不复返的夏天》(1985)以其在战争时期的日常体验，作为“现代性的疯狂”的“现实场”，来捕捉他这一代人被卷入这场疯狂的战争中去的情景。在加贺的文学概念里，医学上的“疯狂”，不仅存在于疯人的个体之中，同时也存在于各种社会体制之中。所以他像医生要医治疯人就要从其身上找出发疯的原因一样，要通过文学发现“疯狂”，去探究“病态的现代”深层所潜藏的病根。

从这里可以看出，上述两部作品，也包括他的《宣判》(1979)这部作品所表现的，首先是文学状况，同时在某种程度上也是医学的状况。在加贺文学的结构里，存在两个不同思维结构——医学的具象思维结构与文学的抽象思维结构的对立与对应，作家在这两者中找到了平衡，进而切断医学与文学的二律背反，在医学中的文学机制上贯注了巨大的热情，完全将医学变形为文学。

但是加贺乙彦作为文学家，首先考虑的是，文学是一种人学，是反映人所面临的纷繁的人际纠葛，以及捕捉人的日常性生活的脉搏、表现、语言和思考的方法。因此，他处理医学的知性、理性与文学本体的感性的关系时，力求其统一，在发挥其知性、理性在文学的有效性方面，是非常严格地限制在一定限度之内的。他仍然像所有文学家一样，视文学为传达人的感情的一种手段，以情为中核构成感性、知性、理性三者一体的复合体。比如，加贺写作《宣判》的时候，对死刑犯的犯罪学与精神病理学作了深入对比的研究，以“疯狂”来作为小说的中轴，将死刑犯被收容在监狱内的场面，设置在监内的所谓“0 号区”，围绕犯罪和死，进行自己的思考。

所谓“0 号区”，可以有种种的解释。笔者以为这既是指一个“死灭的空间”，更是指一个更广泛的“社会空间”乃至“现代空间”，而这个空间，在作者来看，是由“现代性的疯狂”所造成的。于是作

者在把握这种“疯狂”的时候，不是停留在精神医学即精神病理学上，而是与现代文明批评结合，突破传统的习俗和价值观念、思考方法，对死刑犯的形形色色的犯罪到宣判死刑后所经历的心理流程进行了精细的描写。也就是说，作者描写死刑犯的异常与正常的心理时，就不能不首先捕捉他们的“疯狂”，要捕捉他们的“疯狂”就不能不着重发现作为人的本质性的、根源性的东西，进而挖掘监狱相和社会相的深层的东西。这样，情就必然在知、理之中，达到内在的统一。可以说，加贺乙彦在二律背反的文学与医学之间架起了一座桥，使感性、知性、理性三者通向内在的完美的合一，从而形成加贺文学的独特性，取得了很大的成就，同时提示了文学与其他边缘学科互相渗透和交叉发展的新命题、新经验。

文艺评论家秋山骏还把某些小说，嚎称为“病患者的光学”，即作家通过病患者的视线，来观察人们的日常生活。风见治的《鼻子的周围》，就是一部有代表性的作品，故事描写一个麻风病患者虽然已经病愈了，但由于鼻子上留下了病迹，不能在社会上正常生活，于是造了一个新鼻子，才免遭社会的摒弃。全篇是通过“病患者的光学”来折射日常生活的孤独感和空虚感。有的评论家联系到这种文学现象，估计由于艾滋病这种新的病菌的出现，也许这种“病患者的光学”会发生作用，产生新的主人公，文学也会发生变化，面临自我面貌大改观的局面。

关于当代日本文学的走向，自 70 年代中期以来，许多日本文艺评论家就指出：“日本文学处在沉寂状态。”评论家奥野健男说：“整个文坛仿佛失去了目标，失去了抱负，剩下的是疲惫的景象。”其后开高健提出了：“丰衣足食，难道就可以忘却文学吗？”这些观点引起了日本文坛广泛的讨论，说明日本作家、评论家对这个问题的重视，也反映了当代日本文学的状态，以及作家不满于文学现状的精神。但如果说，此时开高健提出这个问题还能引起赞成与否定两种强烈反应的话，80 年代以后他以同样的题目撰写了一篇随

笔，旧事重提时，文坛上却几乎没有什么反响。一些报刊就此提出了这样一个猜想：是不是大家都有了同感的缘故呢？

于是，"日本文学向何处去"就成为80年代至90年代以来日本文坛的一个话题。一些报刊就这个问题展开热烈的讨论，并连载文章，以期引起人们的关注。那么最令人瞩目的问题是什么呢？用一句话归纳：一是淡化主题，二是用新的视角处理描写的对象问题。

首先从诗界开始，提出诗探求现实的、思想的主题是无意义的，主张诗不是用语言表现外在的、内在的主题，而是以发现乃至创造语言本身的多样性和魅力为目的。因此，他们特别强调主题应还原于它的母胎，即他们所说的"语言的海洋"。及至小说界则趋向淡化主题。就日本小说的传统来说，其主流是出世的，淡化政治和社会性的，近现代日本文学的发展，又受到历史条件的限制，比较缺乏批判社会的精神和积极性。再加上当今日本政治、经济趋于平稳发展，一般来说物质丰富、生活安定，人们便满足于现状，更强烈地追求获得人生的快乐，于是普遍产生了"中流意识"。据一家报纸的社会调查，国民百分之九十具有这种"中流意识"。作家也不例外地或多或少具有这种意识。

开高健曾说过："在现今这样开放的、宽松的、丰富的社会里，除了自己以外，没有敌人了。"他的结论是："小说写反抗的习惯虽然已经延续了近百年，可是现在小说已经失去了敌人。"当前的小说，"一味爆发自我"，"竞相描写自己如何窘迫的一面"，就是描写"所谓丰衣足食的自己心中的敌人、内部的敌人"。也就是说，作家承蒙经济繁荣的恩惠，心满意足了。他们相信自己与贫困、疾病、不自由无缘。这样文学领域似乎也就没有可斗争的敌人了。

作家小川国夫在解释其获川端康成文学奖的作品《逸民》时说道："日本人不习惯于在文学上对社会进行批判、批判社会表面化后就会同文学乖戾。日本文学非常痛苦，社会学与美学是乖戾的，

真善美三位不能成为一体。”他认为:“日本文学是隐从者的事业,是很容易停滞在隐从之中,一发展到抗议,也就是发展到对社会批判之前就屈服了。”

作家这样一味追求自我内心的非现实的东西,小说也就愈发缺乏社会意识和批判精神了。《朝日新闻》文学记者由礼幸子回顾战后40年的日本文学史时这样评述:“从‘战后文学’开始,是用社会与政治关系的观点创作文学的,但经过‘第三批新人’、‘内向一代’之后,文学之眼越来越内向,犹如锁在单细胞内,不是已经走到尽头再也走不通了吗?……从整体来看,当代日本文坛是低调的、不正常的。”

当代日本文学的发展趋向确乎如此,文学越来越成为“语言的游戏”。有的作家说:现代文学的危机是因为认识到规定行动的“语言”危机,所以作家必须正确捕捉语言。有的文学评论家也说,作家犹如科学家,科学家把不合理的超现实——宇宙空间,当作“现实”的东西,让人体验到是“新的现实”;作家就是要用语言来表现这种“新的现实”,这是作家的使命。也就是说,人的内心世界也有“新的认识”和“新的现实”,通过故事形式表现出来,这就是文学的努力。把它写成作品,就是今天的文学。这样,文学之路越来越狭隘,越来越“内向化”、“空虚化”,几乎切断了自我同社会和现实的联系。

作为“内向派”评论家,秋山骏曾在《朝日新闻》上发表一篇题为《掌握80年代文学的特征》(1987)的“文艺时评”,强调:回顾当代文学的走向,小说的一种机能就是起到望远镜和显微镜的作用,作家和读者各自可以看到小说描写的范围以外的东西。这就给予人们对人生的透视力。这位评论家进一步指出:这种望远镜和显微镜的作用,就是80年代文学思潮的特征,即文学作品越来越缺乏社会意识,愈是最近的现实,其轮廓就愈写得模糊了。

所以产生这种文学现象,是与当前的社会思潮存在某些联系的。今天“日本赶超欧美的时代已经结束,正为丧失目标而苦恼,都

在重新探求从物到心的生的意义”。(《朝日新闻》社论)一位文学评论家将当代文学的当前境遇,与经济学联系起来,作了一个比喻说明:现在经济学家的忧郁,与小说家尤其是青年小说家的忧郁是相通的。经济学家必须以贫困和失业为对象,才洋溢着更加明确的热情。可是现在没有极端的贫困,没有与饥饿直接联系在一起的失业,他们那股子明朗的热情淡薄了,挂着一副忧郁的面孔……虽然在小说家面前可以掀起写作热情的问题很多,不仅是贫困与失业,还有各种政治性、社会性问题,然而经济高速发展以来,随着生活水平“梦一般”地提高,这种主题的现实力量就开始动摇了。失去了重心,失去了紧张,作家就顺着缺乏紧张的、稀薄的、生存的表面滑下去。面对这种生存的现状,便缺乏批评精神了,变得空虚了。过去经济虽然贫困,但人们充满着克服贫困的活力,感到精神生活是充实的。然而经济高速发展之后,生活本身却像缺少某种东西,反而想在流逝的过去中寻求。

这说明日本文学面临危机的症结。文艺评论家尾崎秀树谈当代日本文学发展趋势时,一针见血地指出:“物质丰富,宣传媒介发达,作家也麻木了。”有的作家甚至认为自己“这几年像死了一样”。《读卖新闻》一篇题为《大声疾呼文学的危机》的评论文章也发出了这样的声音:“今天,依据人道主义和市民社会支持的现代小说即将完全崩溃,小说的不景气、危机感,也是面对这种巨大的动荡而产生的。”当前这种文学现象的出现,除了社会思潮的影响以外,恐怕也与日本的浓重的佛教宿命思想,以及日本传统文学中的虚无美学的渗透不无关系吧。因此,可以说日本文学“沉寂”也好,“停滞”也罢,主要表现在作家的创作指导思想上。

但是,作家丸谷才一对当代日本文学的走向则持乐观的态度,他说:现在日本文学处在转折期,这是个本质的问题。我想说的是,经济高速发展之后,日本社会起了很大的变化,这就要求小说采取与过去不同的新的写法或新的类型。然而目前的日本,新的写法和

新的类型还没有出现。作家用过去的文学模式，去捕捉复杂而多样化的日本现代社会的现实，已经不大可能了。这就是问题的所在。他还以描写家族制度为例加以说明：过去自然主义作家如实地描写这个问题是比较深刻的，而且获得了某种程度的成功，可是现在用这种创作方法就不足以真正捕捉到家族制度的现实，所以必须寻找一种小说的新模式去捕捉它，这就要花相当大的力气。

可以说，当代日本文学各种思潮纷呈，正趋向多样化，无论是现实主义作家还是现代主义作家，都不能以过去的单一的文学模式、单一的创作方法，来解决他们各自面临的问题，他们正在努力在文学上做出新的探索和新的选择。

第九章
现代诗歌、戏剧的发展

第一节 现代初期三大派诗歌的展开

日本现代诗史与整个日本现代文学史一样都是在现代艺术派诗与无产阶级派诗的对立和并存中，从探索艺术的革命和革命的艺术两个不同方向拉开序幕的。

1921年，平户廉吉、高桥新吉、萩原朔太郎等批判和否定民众诗和象征诗，要求在诗的内容和形式上进行革命，标志着近代与现代之交现代诗已经胎动。这一年前后，意大利的未来主义、瑞士的达达主义、德国的表现主义、英国的意象主义、法国的超现实主义等欧洲的新兴前卫艺术开始传入日本，对于现代诗的问世起到了直接催生的作用。

平户廉吉在诗坛发布了《日本未来派运动第一回宣言》(1921)，提倡在艺术理念、表现形式等方面对诗歌进行革新。他还发表了诗论《我的未来主义与实行》(1922)、《关于同一表现主义》(1922)等，强调自己的新诗运动分四种展开：(一)时间的未来派的诗；(二)空间的立体派；(三)第四侧面的诗；(四)后期表现主义或类比主义的诗，并试图整合未来派、立体派、达达主义、表现主义等前卫艺术思想。按他的解释，所谓类比主义，就是写象派与表现派的合一。写象派是基于"实在的反射作用"；表现派是基于"内在精

神的肉化”，因此他的“同一表现主义”，就是要探索一种“将这两种必然的现代艺术性的分裂缝合为一”的方法。

高桥新吉继之发表了《达达诗三首》(1922)、《达达派新吉的诗》(1923)，试图将达达主义与佛教的思想结合，将“近代苦恼”用象征化的达达主义诗表达出来。他在散文诗《断言达达主义》里就言道：“一切不二，从佛陀谛观，出了一切是一切说法。”后来他在《自传》中解释道：“我的达达是佛教伪装了的东西。”新吉的达达主义诗和诗论，对当时诗的现代变革产生了很大的促进作用。

萩原恭次郎、壶井繁治、小野十三郎、冈本润等于1923年创办《赤与黑》。他们接受大杉荣等人的无政府主义思想的影响，继承达达精神，否定传统的价值观念和既有的语言秩序，为破坏而破坏叫好，从根本上动摇传统的抒情诗的精神和形式。他们在《赤与黑》创刊号上高声疾呼：何谓诗？何谓诗人？我们放弃过去的一切概念，大胆地断言：“诗是炸弹！诗人是向牢狱坚固的墙和门投掷炸弹的黑色的犯人！”萩原恭次郎的《死刑宣告》(1925)、小野十三郎的《半开的窗》(1926)、冈本润的《从夜到早》(1928)等就以一种新面目出现，对抗传统的韵文和破坏自由诗的形式，进行现代诗的形式革命。在这种背景下，日本现代诗形成《诗与诗论》派、无产阶级诗派和《四季》派三派鼎立的局面。

《诗与诗论》派以编辑春山行夫为中心，于1928年创刊《诗与诗论》，是从反拨流行于近现代两个时代之交的象征诗和民众诗出发，号召“打破旧诗坛无诗学的独裁，要正当地显示出今日的诗学”①，以突破既有的诗的概念，探索诗的艺术本质，尊重知性，追求感觉的飞跃和抽象的心象罗列，以及客观的形象与形象的组合，构成主知的新诗风。为此，他们广泛地引进西欧最新的诗和诗论，介绍西方的未来主义、达达主义、意象主义、立体主义、结构主义、

① 转引自长谷川泉编：《日本文学新史》(现代)，第167～168页，至文堂，1986年版。

新即物主义，以法国的超现实主义和英国的“新故乡派”的思想作为确立其理论的参照系，在诗的理念和方法上进行革新。春山行夫指出：这一诗派运动的意义是“不以一切旧诗的思考为基础，真正地朝着‘新的’诗的方向发展”和“在主知上追求这种‘新’，并探明‘诗’与‘诗论’的关系”。①

《诗与诗论》诗派的运动，是以对抗当时自然主义诗的纯客观性和无产阶级诗的纯观念性，保持“诗的纯粹性”为目的而展开的“新诗精神运动”。主要成员有：北川冬彦、安西冬卫、三好达治、西胁顺三郎、北园克卫，神原泰、村野四郎等。他们以这个刊物作为阵地，以超现实主义作为主导，扩大了现代艺术派诗的范围，开展新散文诗的理论工作，介绍欧美的诗和诗论，同时还接受欧美现代主义文学运动的影响。

作为《诗与诗论》的主要诗人之一的**西胁顺三郎**（1894－1982），在这一诗派运动中建立了巨大的业绩，他的《Ambarvalia》诗集（1933），排除传统的抒情性和感情用语，用知性的思考来创造新的抒情；避免普通诗常套的表现，使用硬质的语言结构体，变革日本诗的诗语的风格，设定独自的语言空间，而且非常重视诗的感觉形象。换句话说，诗人在这一诗集中，不仅改革了诗的理念，确立了自己知性和抒情结合的新的抒情诗风，而且开拓了日本现代诗的诗语的道路。因此，诗坛认为“在诗史上，大正期《吠月》占有的位置，昭和期由 *Ambarvalia* 占据，这是无可置疑的事实”。②

战争时期，西胁封笔十多年，沉湎于日本古典，对日本的风土更加亲近，酝酿着他未来的诗作将改变为东方的、日本的情绪和诗质。战后，他正是根据自己感受的日本古典所凝聚的神秘的空寂和闲寂精神进行构思，写了诗集《不归的旅人》（1947），唱出：“旅人

① 转引自吉田精一：《日本近代诗鉴赏》（昭和篇），第 246 页，新潮社，1955 年版。
② 键谷幸信：《解说》，《日本诗人全集 23》，第 157 页，新潮社，1975 年版。

啊，等一等/在这幽幽的泉水/濡湿你的舌头之前/想想吧，人生的旅人/你只不过是岩石缝里/渗出来的水灵/这思索的水不可能永远流淌/在永恒中有时也会干涸/啊，松鸦不止地呱呱啼鸣/水中不时出现/头插花饰人的幻影/寻求永恒生命的是梦/在流逝生命的细流中/挥去思索/终于从永恒的悬岩上坠落/祈望消失的是现实/是这幻影的河童的话/它从水中出来到村镇戏要/在浮云的投影上水草长长的时候。"全诗集表现了对乡土的实际感受和乡愁，将风土诗形象化，从中和盘托出作为"人生的旅人"的孤寂心境，给他的诗插上了最丰富的想像力的翅膀，创造出这样一个东方的枯淡与幽玄的诗世界，一个兼具形象性与音乐性于一体的、前人未涉足的微妙的诗世界。他对战后新一代诗人，尤其是对《荒地》派诗人产生了很大的影响，因此被誉为"引导新一代的不死鸟"①。

这一派的另一主要成员北川冬彦发表的《战争》(1924)，以鲜明而强烈的形象批判和否定战争，表现了对社会现实的关心。他还批评了西胁顺三郎的超现实主义游离现实的倾向，指出："超现实主义是逃避的文学。是满开的隐花植物。如果继续向前，就应该消灭之。"同时企图以诗的形式变革，带动诗的精神变革，加强诗的社会的前卫性，史称"新散文诗运动"。于是冬彦同西胁顺三郎围绕诗与现实关系问题产生了意见分歧。冬彦与持相同意见的三好达治于1930年脱离《诗与诗论》，于同年新创刊了《诗·现实》，提倡新现实主义，试图将前卫的方法活用到社会的现实中，整合艺术派诗与无产阶级派诗两者的关系。因此，刊物也发表马克思主义文学论、艺术论和诗论。北川冬彦本人参加了"纳普"，无产阶级派中坚诗人中野重治也参加了《诗·现实》。同时冬彦以创作新现实主义诗为目标，创刊了《时间》，继续推进新散文诗运动。

现代艺术派诗虽然由此而产生了两极的对立和分裂，但他们

① 唐纳德·金：《日本文学的历史》(第17卷)，第296页，中央公论社，1997年版。

在对抗民众诗派和抒情诗派，致力于现代诗和诗论方面，都投入了同样的热情。《诗与诗论》改称《文学》，与《诗·现实》双轨并行，继续进行新诗的创作运动。

无产阶级诗派在近代，经历了儿玉花外的社会主义诗、石川啄木的社会主义革命诗和民众诗之后，一些积累了经验的、抱着明确的历史使命感又具有阶级觉悟的诗人，呼唤诗应该面向劳动者，在诗的理论和方法上探求一条新路，以打破这种局面。根岸正吉、伊藤公敬的劳动诗集《最下层唱出的歌》(1920)，作为无产阶级派诗的萌芽之作，便应运而生。

1926年《驴马》问世，无产阶级派诗和诗论以中野重治为中心展开，开辟了具有批判精神的现实主义的诗歌道路。在1928年"3·15事件"之后成立的全日本无产者艺术联盟("纳普")，培养了一批工农诗人和团结了众多无产阶级派诗人，可以说，当时的无产阶级派诗人，有知识分子出身的，如中野重治、洼川鹤次郎、森山启等；有工农出身的，如松田解子、长谷川进等；还有从现代艺术派诗立场转向，参加了无产阶级派诗运动的，如壶井繁治、小野十三郎等。他们在其机关刊物《战旗》上，发表了许多诗作和诗论，编辑出版了7册《无产阶级诗集》(1928—1936)，收入了中野重治、西泽隆二、松田解子、森山启、三好十郎等诗人的作品。

1930年"纳普"成立其下属的无产阶级诗人会，发行机关刊物《无产阶级诗》。从此开始了以确立无产阶级诗为目标的统一的诗运动。这前后，小熊秀雄作为无产阶级诗人崭露头角，发挥了他的天才。其他刊物，如《无产阶级文学》、《文学新闻》等也发表许多无产阶级派诗人的作品。中野重治编了《纳普七人诗集》(1931)，收入中野重治、西泽隆二、洼川鹤次郎、上野壮夫、一田秋(中野铃子)、森山启、伊藤信吉七诗人共83篇诗作，代表了无产阶级诗最盛期的成就。在诗论方面接受了苏联的社会主义现实主义的理论。小熊秀雄、大江满雄等于1934年创刊《诗精神》，在时局恶化和整个

无产阶级文学运动受挫的情况下，改变过去的指导理念，在开发特具个性的诗法中继续传承无产阶级派的诗精神。小熊秀雄和壶井繁治、金子光晴写了许多讽刺诗，对当时的社会及国粹主义进行了批判。

无产阶级派诗人中，中野重治是佼佼者，在现代诗史上做出了不可磨灭的贡献。他的诗保持一种浓郁的浪漫抒情性和强烈的现实性，使他的诗作拥有独具浪漫个性的诗风和内容充实的文体。随着《黎明前再见》(1926)、《歌》(1927)等诗作的问世，他的诗风发生了很大的变化，由感伤的抒情性转向浪漫、激越的抒情性。比如在《歌》一诗中唱出："你不要歌唱/你不要歌唱马蓼花和蜻蜓的翅膀/不要歌唱风的私语和女人的发香/抛弃一切的懦弱/一切的动摇/一切的忧愁/摒弃一切的感伤/歌唱正直/歌唱温饱/歌唱填膺的义愤/放开嗓门高声唱吧/唱受压迫者起来反抗的歌/唱受侮辱者鼓起勇气的歌/唱吧，唱这些歌/鼓舞前进中的人们。"

中野重治的名篇《雨中的品川车站》(1929)更是借助描写在雨中车站送友"出征"的场景，以国家的河川将要"冰封"，"出征者"叛逆的心也将要"结冻"，暗喻战争将给国家和人民带来灾难，并以大无畏的气概将讽刺和批判的矛头直接指向驱逐"出征者"走上侵略战场的天皇："你们被雨水濡湿，你们会想起驱逐你们的日本天皇/你们被雨水濡湿，会想起留小胡、戴眼镜、水蛇腰的他。"

从 1927 年至 1935 年约七八年间，是中野诗歌创作的全盛期。他于 1931 年由纳普出版部计划出版的处女诗集《中野重治诗集》在印制中就被当局没收，1935 年才由真理社出版。战争期间，中野重治于 1937 年被军国当局勒令停止执笔。战后，重治发表《歌别》(1946)，成为战后新诗起步的一个动因。他在评论、随笔和小说等方面也取得了更大的成绩。

在无产阶级诗坛上取得很大的业绩的，还有金子光晴和小熊秀雄。**金子光晴**(1985－1975)接受民主主义思想的影响，发表了民

众派诗集《赤土之家》(1919)；在无产阶级文学勃兴和现代主义文学展开的时期，他出版了诗集《水的流浪》(1926)，但没有引起诗坛的注目。旅居法国六七年和访问中国、东南亚诸国后，他根据自己在亚洲的体验，重新执笔写了反战的抵抗诗《鲨鱼》(1935)，从批判现实主义的视角出发，以一种隐喻的象征手法，对日本帝国主义对亚洲的掠夺、日本军队的残暴等进行揭露和批判，显示了诗人对抗军国主义化的现实的态势。他在诗中明确地点出，“我们来到这里/是为了寻求奴隶和掠夺品(指亚洲——引用者注)”，然后愤怒地呐喊道：“难道所谓军舰不是为了制造壮观，而只是一种园艺吗？/它就是所谓为了和平与防卫吗？/只是为了所谓庄严肃穆吗？/不！不！不！他们只不过是为了自己脑满肠肥/他们的肚子里装满了消化不了的尸骸/还厚颜无耻地翻着肚皮，闭上一只细眼/向这里使了一个眼色。”《鲨鱼》这首诗因尖锐的讽刺和批判的诗风，引起了人们的广泛注意。

金子光晴以此为契机，写了几部反战诗集，比如《对女人们的哀歌》、《降落伞》、《鬼儿的歌》、《蛾》等，以比喻性的手法讽刺天皇和战争发动者。战后，诗人在总结他的抵抗诗作的基础上，探讨人类的悲剧的本质性。他指出：“人在神的名义下战斗，在自由的名义下互相残杀。今后人也许还会在什么名目下制造悲剧。无论什么名目，都离不开与武器有关的名目。”(《日本人》)“战后，四面环海的日本被海包围，堵塞着自由的出口。我们作为拒绝本身，眺望着海。监禁我们的是政治。陆地上的人的统治，不断使这片陆地变形，面目全非了。”(《海与诗》)于是在诗集《人间悲剧》(1952)中写道：“不久载运来的/是这般寂寞的日本国/在各种糊裱着书画的脏屏风中/我独自在废墟上觉醒了。”他以自己的战争体验，揭示了日本在神格化的天皇的名义和自由的名义下发动战争，制造了“人间的悲剧”。战后，日本“这片陆地变形，面目全非”，可是在不变的风俗下，酿成人的空虚与孤独的“人间的悲剧”，人们“在废墟上觉醒

了”。

小熊秀雄(1901—1940)在 1934 年无产阶级文学运动遭到镇压后，以《诗精神》、《诗人》为阵地继续展开诗作活动，出版了诗集《飞橇》(1935)，其中《飞橇》一诗，歌颂中国军队抗敌的悲壮事迹：

> 中国军队名角济济/不演卑鄙的戏/他们被击中胸腔流血的刹那，呼喊出切实的悲壮声而倒下/你们可能会说/——切实的悲壮声/哪国的军队临死之际/都会呼喊出切实的声音——/但是，尤其是中国军队/呼喊出比任何国家的士兵更加高昂的悲壮声！

这些诗以直率的思想和新鲜的语言，呼喊出时代的声音，代表着正义与进步，给当时沉默的左翼诗坛带来了新鲜的空气。同时秀雄还写了《莺之歌》一诗(1935)。

战争时期，秀雄还写了反战的抵抗诗集《流民诗集》(1934—1940)，与金子光晴的诗集《降落伞》、《蛾》、《对女人们的哀歌》、《鬼儿的歌》一起，成为战争期间反战诗、抵抗诗的代表作。诗集中《时间啊，快过去吧》一诗仍然保持他的革命的乐观主义精神，诗人写了“生活在连恶魔都会窒息的/动摇的空气中/一个个男人出走了/智慧被埋没在地下/理性被射去了天空”的战争年代。另一诗篇《风中献歌》，不仅批判了军国当局御用诗人和以“太阳的黑点”来象征的日本帝国和天皇，而且声称要做革命的御用诗人，让无产阶级检阅自己的歌。

中野重治的《中野重治诗集》、金子光晴的诗集《鲨鱼》、小熊秀雄的诗集《流民诗集》，被认为“形成昭和诗的最高峰”①。

在“九·一八事变”以来，无产阶级派诗和现代艺术派诗开始退潮之际，一批诗人要在落潮的这两种艺术与理想之间重建日本

① 小田切秀雄：《昭和作家们》，第 405 页，第三文明社，1979 年版。

的抒情诗，于是出现了现代抒情诗的潮流《四季》诗派。参加《诗与诗论》的堀辰雄、三好达治、丸山薰、田中克己等以该刊作母胎，由堀辰雄于 1933 年 5 月第一次创办季刊《四季》，堀辰雄、三好达治、丸山薰于 1934 年第二次复刊，改为月刊，成为自《诗与诗论》以来最大的诗歌集团运动。同人有：萩原朔太郎、芳贺檀、田中克已、中原中也、立原道造、室生犀星、伊藤静雄、田中冬二等。《四季》派的诗人们既反对《诗与诗论》派的现代主义、超现实主义前卫艺术的破坏日本语实践，也反对无产阶级派的社会主义现实主义的政治化，试图在传统的情绪性与西方的知性、传统的抒情诗魂与西方抒情诗体的调和点上，创造出清新的、具有西方偏向的抒情诗体。最积极实践《四季》派上述理想的诗人，是立原道造和中原中也。

立原道造的处女诗集《寄予萱草》(1937)，试图凭借他的建筑师的空间艺术的造型技法和音乐爱好者熟悉的小奏鸣曲的音乐用语，以新的诗形和诗语重新整合现代诗。因此，他在诗的精神与形式的背反中苦斗，一方面努力发现自已的诗魂——诗与音乐结合的抒情，同时赋予散文的要素；一方面努力发现自己构建的独自的形式美，尽量摆脱前期对前辈比如对堀辰雄的现代主义表现法的模仿，在口语诗句中巧妙地糅合《新古今和歌集》歌人的五七五七七定型和西方十四行诗的形式，造型了四四三三的分行，创造出自己的抒情诗的新诗风和新诗形。

立原道造的第二部诗集《拂晓与黄昏的诗》(1937)，诗形仍然采用四四三三分行形式，但诗风与《寄予萱草》的诗风有了新的变化，减少了散文的因素，增加了更多的音乐要素；强调诗的优美旋律和悦耳音调，弱化叙事性，强化音乐性，完成“纯粹诗”的性格。他的诗，具有一种巨大的音乐的感染力。诗人于 1837 年夏开始构思第三部诗集《优美的歌》，但翌年 25 岁的他就被病魔夺去，还留下了足以另编一部诗集的《响往风》等十四行诗和杂体诗。

中原中也出版处女诗集《山羊之歌》(1934)之后，受到已成为

评论家的小林秀雄的称赞："读这部诗集，便知他是当代罕见的诗人。"①他进入了创作的新时期，比较有代表性的诗作是《阴天》、《一个童话》、《不归路》、《正午》、《冬天的长门峡》等。这时期，诗人遇到人生的第二个不幸，弟弟病逝、刚诞生的爱子夭折，本人神经衰弱，曾考虑过自杀，最后患了被害妄想症，自己仿佛经常面对死影。这些诗就是在这种状态下写成的，他的被害妄想的影子不时映现在他的这些诗的诗句上。中也的诗的生命，是诗论、译诗和诗作并行不悖。他出版了译诗集《兰波诗抄》(1936)，同时发表了许多诗论，强调诗人要"超越艺术上的各种形式，具有歌唱生命呐喊的能力"，因此"可以探求惟一适合充实某一内容的形式。然而，内容是不断流动的，所以一切形式论都是无益的"。(《生与歌》)同时主张对艺术来说，重要的不是固定的观念，不是认识，而是"生命的丰富性和炽烈性"，(《艺术论备忘录》)是"艺术家需要比昔日更多的孤独"。(《作家与孤独》)

主要代表作《我的诗观》，主要有以下几个论点：(一)感到神秘，就觉得灵魂的愉悦。他说：他相信"神在"，"'神在'植根于我的直观"；"而我的直观，即我生活在这个世上，在事象物象中感到一种神秘。而这种神秘就是灵魂的愉悦"。因为"人创造物，就是源于这种神秘，这种灵魂的愉悦"。(二)没有感受到人性，就不可能产生诗。他强调："多少感受到'神秘'的人，没有感受到人性是不可想像的。比如凭借对神秘的探求，对人性比较不关心这种状态是可以想像的，但感受到神秘，而没有感受到人性则是不可思议的。同样，感受到人性，而没有感受到神秘，也是不可思议的。世上有许多道德家感受到人性而感受不到任何美的事物，他们或多或少是机械人了。"(三)诗与技巧、诗与政治问题。他赞同波德莱尔所说的，作诗追求"技巧论是不可能的"，所以他要"最大限度构建自己的文体"。

① 转引自中原中也年谱：《日本诗人全集》(22)，第 324 页，新潮社，1976 年版。

同时他认为“一切事物都成为文学的对象，其中当然包括政治”，“我一点也不懂政治，然而我懂得它与文艺的关系，即是事物所应属的范畴”。

《四季》创刊之初不接触现实世界，一味沉溺于抒情的调和态度，就隐藏着向这个方向发展的危险性。这不仅是《四季》诗人的悲哀，也是当时整个日本诗学和文学的悲哀、时代的悲哀。

上述初期现代诗运动，具有三个基本特点：（一）初期现代诗运动，就像现代初期的文学运动一样，是从艺术的革命和革命的艺术对立和并存之中展开，进行诗的内容与形式的革命。一方坚持意识的持续，一方追求刹那的感觉冲动，明显地具有自我分解的性格。从这里可以窥见日本现代诗不可避免的个性分裂的悲剧。（二）大多数诗人都参加某一集团，这与近代诗坛以诗人个人为中心的创作活动形成对照，形成了集团性。此时，集团的约束性又不大，对个人有适度的宽容，不少诗界同人可以在跨集团的刊物上发表诗作，甚至可以同时参加两个集团。这是现代初期日本诗坛的一个特有的现象。（三）进入现代以来，诗坛还有一种现象，就是相继发行有分量的诗刊，从现代主义派的《诗与诗论》起，经过新现实主义派的《诗·现实》、抒情诗派的《四季》，到无产阶级诗派的《文艺战线》、《战旗》、《无产阶级诗》等，都是引人注目的。

第二节　战后三派诗的新登场

战后诗最具特色的《荒地》、《历程》、《列岛》三派登场，它们各自展现了自己多彩的个性。

1946 年至 1947 年间形成的《荒地》派是以鲇川信夫、田村隆一、北村太郎、黑田三郎、三好丰一郎、中桐雅夫、木原孝一、吉本隆明等现代艺术派诗人组成的。他们都是分属战前的 *VOU*、*LUNA*

的同人，在战争中浪费了青春，有战争的体验，面对战败的时代转折，从文明批评出发，探讨现代的生与死的课题。这一派的诗人在某种程度上接受西胁顺三郎、村野四郎等的现代主义的影响，同时对欧美的现代艺术思想又表现了极大的关心，实际上批判地继承了战前的现代主义诗运动。

他们的刊名《荒地》，顾名思义，是指战后日本经历战争的破坏已经成为一片废墟——荒地。他们谈及其创刊的目的时，开章明义地指出：现代就是一片荒地，要抗议破坏，从破坏中摆脱出来，以获得拯救。他们宣言："对我们来说，从破坏中摆脱出来、对死亡抗议，是对自己的命运的一种叛逆的意志，也是一种生存的证明。我们和你都有未来，对现在的生并不绝望。"（《给 X 献辞》）

他们还就这一流派的特征表明："在诗而言，超出素朴的生、追求后天的技巧和洗练的知性的文化的贫血症，是我们最不喜欢的。排斥幻想，让语言从属于一种狭隘信条和政治手段，是我们更加忌讳的。"①

因此《荒地》派从以战争体验为基础的文明批评出发，探求现代的生与死的课题。这一诗派的理论家鲇川信夫还强调说，要将诗从政治和教育的功能性中解放出来，创造出一种能够"负起与精神拯救联系起来的、具有形而上学价值的重任的诗"②。也就是说，《荒地》派的诗人们面对战后的荒地既不满战前现代艺术派那种不关心社会，只追求形式与技巧的变革，以及无批判地回到战前现代主义那种诗风，同时也反对战前无产阶级派诗那种忽视艺术的想像力、将诗视为政治服务的载体，而力图克服以上两个不同方向的偏颇，同时也维持现代主义通过观念性所扩大的表现领域，追求全面恢复人性的本然。因此，他们深感不能只停留在追求前卫的技法

① 《现代诗集》，《日本诗歌 27》，第 388 页，中央公论社，1970 年版。
② 转引自北川透：《诗与自立思想》，第 27 页，思潮社，1970 年版。

上，诗要加入现实的思想，这正是诗之所以成为诗的基本要素，在这个基础上建立一种战后现代主义的新诗风。

《荒地》派的代表诗集有：三好丰一郎的《囚人》(1950)、黑田三郎的《献给一个女人》(1954)、《鲇川信夫诗集》(1955)、田村隆一的《四千个日与夜》(1956)、《中桐雅夫诗集》(1964)、《北村太郎诗集》(1966)等。他们包容了观念诗和现实诗对立两极的存在，各个诗人都形成独自的个性。但总的特点，正如吉本隆明归纳的："在诗的态度上，是明显的内面性的；在现实的态度上，是伦理性的；在技法上，是古典主义的。"①这一派在确立战后诗的正统方面是划时代的。

《历程》派以草野心平为中心在战后的1947年重建，主要成员都是战前已取得佳绩的诗人，如高桥新吉、小野十三郎、吉田一穗，也包括一些战时和战后崛起的诗人，如井上靖、堀田善卫、安西均、那珂太郎、山本太郎等。《历程》不追求任何主义，没有统一的主张，自由发挥诗人各自的个性，为充实战后诗做出了重大的业绩。

草野心平也是战前《历程》的创始人，非常重视诗人的个性。他强调："素材的个性、语言的个性和作者的个性合一才产生诗。"(《个性与表现》)他无论在战前还是在战后，都是以明显的破格诗型、特殊的诗素材、种种的语言技法，来构建他的诗世界。诗人最具素材、语言和作者的个性的，就是小生物拟人化，尤其是关于蛙的作品，比如战前的诗集《第百阶级》(1928)、《蛙》(1938)，以及战后的诗集《日本沙漠》(1948)、《第四的蛙》(1964)等，通过青蛙的生活世界，唱出生与死的赞歌，表现人的强烈的生存意识。

在这些诗里，诗人心平就是蛙，蛙也就是诗人心平。心平的生存意识和蛙的生活世界的距离拉近，透过人格化了的蛙的眼来窥视社会与人生，发出了对杀戮者"万物灵长"的互相杀戮的慨叹。他

① 转引自大冈信：《现代诗人论》，第236页，角川书店，1969年版。

在《第百阶级》的后记中就写道:“映在蛙们眼里的人脸、立足于这两种肉体力量的对比而导致灵魂的哑然,究竟表现在哪一方呢? / 吃蛾的蛙仅因此而被蛇吃掉。人不被别人杀,他就杀人。这个定义就是恶魔。看见蛙对人想提出不信任状的我,因此而憎恨反过来吃掉它。/杀戮者‘万物灵长’杀戮你们,当然是作为路边的游戏,那是自然的。你们赞美你们的互助吧。高声地歌唱吧。”

于是战后面对死亡的送葬行列,踏着破败和荒废的土地,无言地摸黑行进的人群,诗人写下了这样的诗行:“静静地行进的队列/无言的长长的队列/青蛙的队列在行进/额头上点燃绿色的萤光/上万的蛙群在行进/踏着日本沙漠的沙子/踏着沙漠的漆黑/静静无言地行进。”(摘自《日本沙漠》中的《送葬》)

心平的诗的另一特点,是重视绘画的形象和音乐的形象,富于色彩感和交响曲的形式。比如诗人运用色的要素和音的要素谱写了这样一曲:

红叶的红/枫树的黄/哗哗哗哗/倾泻的瀑布/映在绿韵中的红与黄的小鹿群上/呈现一派花花绿绿的景象。

——摘自《鬼女》

蛙、色、音三大要素成为诗人的诗的大动脉和美的源流,也形成诗人的“素材的个性、语言的个性和作者的个性合一”的诗理念。战后草野心平还创作了诗集《牡丹园》(1948)、《富士山》(1966)等。

《列岛》派是以关根弘为中心,创刊于 1952 年。这一派是战后最大的左翼诗歌集团之一,除关根弘外,主要成员还有长谷川龙生、黑田喜夫、安东次男、安西均、壶井繁治、冈本润、花田清辉,以及小说家兼诗人安部公房、野间宏、椎名麟三等。他们中许多人参加过战前左翼前卫诗运动。他们宣言:他们认识到“现在,就是现在,这个列岛正在被国内外的帝国主义者不断地侵蚀着”,他们要朝着“现代主义和现实主义的统一”而努力。因而,这一派试图通过

在理论上整合只重政治的前卫与只重艺术的前卫的两者关系，探讨一种思想表现与技法革新结合的新路，以超越战前无产阶级诗的新发展的可能性。这一诗刊还积极刊登职工业余诗人的诗稿。代表诗集有：关根弘的《绘画的宿题》(1953)和《死去的老鼠》(1957)，长谷川龙生的《保罗的鹤》(1957)和《虎》(1960)，黑田喜夫的《不安与游击》(1959)等。

《列岛》派在整合现代主义与现实主义的同时，也注意调适传统诗与西方诗的关系。诗人们在西胁顺三郎的影响下，从西欧近代诗中获得广泛的知性，并将它融合在日本的传统短歌、俳句的古典象征主义精神之中。比如，安西均之汲取西行的闲寂思想、安东次男之摄取芭蕉、芜村的空寂精神，与近代的知性结合，赋予传统新的生命力等。

这一派无论是在理论上或是在创作实践上，试图整合左翼诗、传统诗的表现理念与前卫诗、西方诗的表现技法，是一种有意义的尝试，也取得了不算小的进步，可以说开辟了一条现代诗的新路，但是，要使两者圆满地统一，毕竟是一种非常艰难的摸索。1955 年 11 月，《列岛》派出版了回顾性质的一册《列岛诗集》之后，尽管诗人们作为个人，各自仍在采取不同的方法进行种种实验性的探求，但作为诗集团的活动就终止了。三年之后，即 1958 年 12 月，《荒地》派出版了第 8 册《荒地诗集》之后，作为诗集团的活动也宣告完结。至此，战后诗落下了帷幕。

50 年代，战后迎来青春时代的一批诗人陆续登场。他们中有代表性的吉冈实、饭岛耕作、清冈卓行、大冈信等以 1959 年创刊的《鳄》为中心，展开诗歌的批评和创作活动。他们在理论上探求通过现实主义与超现实主义的结合，并在实践上创造出一种结合现实、幻想和语言实践的新型诗，其清新的抒情性给年轻一代诗人带来强烈的冲击。他们的代表诗作有清冈卓行的《冷却了的火焰》(1959)、饭岛耕作的《他人的天空》(1953)、大冈信的《记忆与现在》

(1956)等。

60 年代以后，诗坛出现多极化的时代，表现在主题的多元化和技法的多样化上，比如天泽退二郎的《早晨的河》、铃木志郎康的《新生的都市》、吉增刚造的《黄金诗篇》、长田弘的《我们新鲜的旅人》等，重视诗的方法论，解体诗的主题，突破了传统诗的理念和技法，探求语言的自律性和多义性，拓展“诗的语言”、“语言空间”，主要通过语言自身的价值，在语言的音乐性和韵律性中创造诗的效果，具有非艺术的倾向，故被称为语言至上主义。另一方面，比如三木卓、吉原幸子、高桥睦郎、清水昶等，重视在日常性中，创造自己的诗的独特抒情性。

第三节　筑地小剧场与现代戏剧运动

近代戏剧的先驱者、自由剧场的创始人小山内薰两次出访，考察了英、法、苏等欧洲国家的戏剧现状，深感戏剧是现代欧洲的象征。尤其是从莫斯科艺术剧团的运营和创作经验，以及与斯坦尼斯拉夫斯基的邂逅中，受到很大的启迪，改变了他在自由剧场时代依靠歌舞伎演员演新剧的观点，自觉到日本新剧必须培养新剧演员，才能进入一个“技艺时代”。他回国后，一面热情地介绍新的表现主义戏剧，一面重建被关东大地震破坏了的剧场，支持无名的青年导演**土方与志**(1898－1959)为反对商业主义剧场支配戏剧，用自己的私有财产建设自己的常备剧场——筑地小剧场，保证新剧的正常公演；同时培养演员，探索演员艺术的新的创造方法，以重新振兴现代的新剧运动，实现改革戏剧的理想。1924 年创建的筑地小剧场，便办成演员剧团、常备剧场、戏剧学校三位一体的新剧场模式，成为现代新剧的直接起点。

筑地小剧场成立之时，小山内薰在庆应义塾戏剧研究会的一

次发言中表示："日本既成作家的创作，激发不起任何导演的创作欲望。"完全否定"两种戏剧时代"的戏剧创作。他的话，引起了当时已驰名日本剧坛的新剧作家菊池宽、山本有三、久米正雄、岸田国士、久保田万太郎等剧作家的反对，并且群起抵制筑地小剧场。

小山内薰受到当时文坛的孤立，因此筑地小剧场创办伊始，一直采取上演西方剧的方针，西方剧便占据着新剧舞台的中心位置。据统计，该剧场5年期间公演的剧目有117部，西方翻译剧包括易卜生的《群鬼》、契诃夫的《万尼亚舅舅》、莎士比亚的《威尼斯商人》等就占90部，上演日本创作剧为数不多，直至创立第三年，始上演坪内逍遥的《角色的修行》、武者小路实笃的《爱欲》、中村吉藏的《大盐平八郎》等27部。他们公演西方现实主义经典剧作的同时，也上演一战后兴起的梅特林堡、安东列夫等西方象征剧，深受青年观众的欢迎。同时筑地小剧场培养了一批新剧新人，比如著名的新剧导演、演员杉村春子、千田是也、岸辉子、泷泽修、山本安英等当时都参加了筑地小剧场发起的现代新剧运动，一些新派剧名角，比如小堀诚、夏川静江也参加了客串演出。

按照小山内薰的意图，创建筑地小剧场就是要利用剧场先进的舞台装置，办成"戏剧实验室"的模式，探索新的创作方法——注重演员的艺术表现能力，强调表现诗、情绪和梦的戏剧理想形象多于戏剧的思想内容。因此在这一点上，小山内薰与岸田国士的意向是相近的，剧场多上演偏重追求表现技巧的久保田万太郎等的剧目。

但是，与此同时，无产阶级戏剧运动兴起，其战斗的戏剧精神对时代敏感的青年，特别是劳动青年带来很大的刺激，支持这一运动的观众大增，直接影响到筑地小剧场无法主动掌握上演的剧目。这时作为发起人的土方与志以公演马塞剧作《夜》为契机，也开始转向左翼戏剧，受到了剧场内进步演员的支持，也引起了坚持艺术至上主义的演员的反对，在艺术观上也与小山内薰产生了分歧。

这时，小山内薰提出了采取“艺术剧场”的运营方针。组织委员八代康对此方针加以反对，他强调：“过去的艺术随着历史的流动将成为过去。无产阶级艺术的发生——社会矛盾的艺术表现、无产阶级艺术的特性、政治色彩的浓厚，这始终都是艺术。这样的艺术如何制作呢？就是反抗阶级的统治、反抗政治的压迫，是作家的政治意识问题，是内容与形式问题。”这种意见虽是少数，但也反映出“艺术剧场”和“政治剧场”两种运营思想的对立。筑地小剧场内部由此而产生裂痕。

筑地小剧场内部主张艺术至上主义的艺术派杰出人物是久保田万太郎，他的代表作四幕剧《大寺学校》(1927)，以明治末期的东京浅草地方为舞台，展现了这样一个平凡的故事：一个以自己名字命名的大寺学校校长，以旧式方法办学，跟不上时代的步伐。在迎接20周年校庆之际，大寺校长耳闻其老友鱼吉在大寺学校附近提供一块土地，创办一所新型的公立学校，惟恐竞争不过对方，于是自斟自饮，低吟近松的歌，来解消心中的忧愁。这剧作表现了落后与进步的对立，人情与义理之间的纠葛，从一个侧面反映了明治时代的历史进程中个人的宿命。从戏剧的布局、结构、情节发展到结尾，都与西方现代话剧相似。该剧于1928年在筑地小剧场上演，被认为是筑地小剧场创立以来艺术派戏剧的最高杰作。

1927年小山内薰赴苏联参加“十月革命”10周年纪念活动，受到莫斯科艺术剧团的影响，承认他过去在筑地小剧场包括自由剧场的工作中有错误，回国后决心引进该剧团的写实主义剧本，并计划于1929年上演无产阶级作家的剧目。小山内薰猝死后的翌年4月，筑地小剧场由于上演了高尔基的《底层》，内部对立意见表面化，剧团主张艺术至上的主流派公开排斥土方与志，最终导致完全分裂。

筑地小剧场分裂后，土方与志与丸山定夫、山本安英、薄田研二等退出，另创新筑地剧团，主流派改称筑地小剧场剧团。这两个

剧团的成员是非常复杂的，前者以进步的中间派为主体，后者是艺术至上主义、自由主义、左翼的混合体。而且从筑地小剧场成立的1928年到1933年春，新剧运动急剧左翼化。所以当时两者都表示："希望以后的活动，越来越接近我们无产阶级，为我们无产阶级的解放而战斗。"[①] 这样尽管存在分裂，它们在演剧方向上仍存在归趋一致的可能性。

以土方与志为代表的新筑地剧团接连上演了金子洋文的描写企图闯入政界的人的悲惨结局的《飞歌》、高田保改编片冈铁兵原作的讽刺资本主义社会的《活玩偶》、前田河广一郎写一个普通农民被引进皇宫后的悲剧遭遇的《拉斯普廷之死》，以及高尔基的《母亲》等进步戏剧。这些进步的、无产阶级的戏剧受到观众热烈喝彩，风靡于一时。

分裂后的筑地小剧场剧团除了上演陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》以外，也上演了进步剧目，比如藤森成吉的《茂左卫门受磔刑》(1926)、托列查科夫的《怒吼吧，中国》，前者的剧情是农民代表茂左卫门由于反抗领主而被处磔刑；后者描写的是为反抗祖国被殖民地化而斗争的中国民众群像。

从筑地小剧场分裂出来的这两个剧团，虽然在戏剧艺术思想上存在某些分歧，但从它们演出的剧目来看，它们选择进步的戏剧运动方向是一致的，并且都参加了左翼戏剧运动。也许这时期无产阶级戏剧运动成为日本现代戏剧运动的大趋势，促使它们作出进步的抉择吧。作为宫内大臣嫡孙的土方与志因此受到周围旧政治势力的压迫，于1933年逃往法国。

筑地小剧场时代的艺术至上主义者久保田万太郎、岸田国士等于1937年创建文学座，将泉镜花的《和歌灯》、里见弴的《鹤龟》、谷崎润一郎的《春琴抄》等原作改编成文学性很强的剧本，搬上舞

① 市古贞次责任编辑：《日本文学全史6》(现代)，第233页，学灯社，1979年版。

台。他们重视戏剧的文学价值，与首先强调政治效果的无产阶级戏剧处于对立的状态。实际上，筑地小剧场的分歧，反映了20年代末至30年代整个新剧运动的状况：是写社会剧还是心理剧，是追求戏剧与政治结合还是艺术至上的两种对立戏剧观和艺术观。尽管如此，筑地小剧场作为新剧运动的母体，培养了一大批优秀的剧作家、演员和舞台设计师，他们在现代戏剧运动的各个历史时期都起了骨干的作用，为现代日本戏剧运动建立了不可磨灭的功绩。作为筑地小剧场的创建者土方与志被称誉为："将全部私有财产和热情奉献给新剧的、不屈于绝对主义的革命儿。"①

在筑地小剧场创立之前，日本剧作家普遍倾向进步。平泽计七成立劳动剧团，推进社会主义剧、民众剧运动，《播种人》举办的戏剧活动和先驱座的试演活动，以及已经拥有一定地位的剧作家秋田雨雀、中村吉藏、小川未明成立"三人会"，倾向社会主义潮流。尤其是秋田雨雀的《国境之夜》(1920)、《骷髅跳舞》(1923)先后搬上舞台，前者以北海道十胜为舞台，作为主人公的开垦者大野三四郎对外界的事不闻不问，独善其身。一个大雪之夜，一对带着孩子的夫妇敲门向他求助，他佯装听不见，在做他的梦。翌晨醒来，接到仆人通报，这对夫妇和孩子冻死在雪原中，他始知自己的罪过；后者以关东大地震后日本当局迫害当地朝鲜人为背景，写了一个朝鲜人被自警团抓获。一个有同情心的日本人救了这个朝鲜人，并将自警团团员变为骸骨，让他们随着自己的领唱跳起舞来。剧作者或以写实的手法，批判了明哲保身的思想，或以魔幻的形式讽刺和嘲笑社会和政治的反动。两剧公演，轰动一时，成为无产阶级戏剧运动的端绪。

其后"三人会"中，只有秋田雨雀仍然坚持原来的运动方向。同时，由青野季吉、千田是也、林房雄、前田河广一郎、叶山嘉树等组

① 《日本近代文学史大事典》，第3卷，第114、178页，讲谈社，1978年版。

织的前卫座，积极活跃在剧坛上。他们宣言成立剧团的目的，是"将人们引向光辉的未来"，并"在戏剧的内容和表现形式上，开拓前人未踏足的境地"。他们的许多剧目，都是在筑地小剧场搬上舞台的。筑地小剧场上演进步的、无产阶级的戏剧，对于无产阶级戏剧运动的兴起，也起了很大的促进作用。

日本无产阶级文艺运动无休止的分裂→统一→分裂，无产阶级的戏剧运动也不可避免地卷进了这个循环中。无产阶级艺术联盟("普罗艺")分裂，成立劳农艺术家联盟("劳艺")，将前卫座改组为隶属于"劳艺"的剧团。不久"劳艺"分裂，组织前卫艺术家联盟("前艺")，并将前卫座改组为前卫剧场。1928年"前艺"与"普罗艺"合并，成立全日本无产者艺术联盟("纳普")。"纳普"第一任委员长藤森成吉非常重视戏剧领域的工作，特地在"纳普"之下设无产阶级戏剧同盟，创办《无产阶级戏剧》杂志，并由村山知义建立东京左翼剧场，发表和上演了许多优秀的无产阶级戏剧剧本和剧目，促进了无产阶级戏剧运动的勃兴与高涨。其直接契机，是筑地小剧场剧团上演了藤森成吉的《茂左卫门受磔刑》和左翼剧场上演了村山知义的《暴力团记》(1929)。从这个意义上说，藤森成吉和村山知义是无产阶级戏剧创作的重要支柱。

藤森成吉在加深与《播种人》接触之后，深入工厂、农场体验劳动生活达一年半。之后写了《茂左卫门受磔刑》(1926)，公演后引起社会轰动效应，被认为是一部"为无产阶级戏剧史增光的纪念碑式的剧作"，"在结晶度方面，他的戏剧创作比小说创作为优"，① 剧作家藤森成吉因此而成名。同时，他以有岛武郎的殉情事件为题材的《牺牲》(1926)在《改造》杂志上发表后，准备由小山内薰和土方与志搬上舞台，却遭当局禁止上演，《改造》杂志也受到禁止发行的处分。

① 《日本近代文学史大事典》第3卷，第114、178页，讲谈社，1978年版。

接着藤森写了《什么使她这样》(1927),通过一个少女愤慨于人世间的无情,放火烧了天使园的悲剧故事,说明少女放火的事不应由少女承担,而是社会使然,从而揭示了社会的不合理和不公平的现象。它作为无产阶级的戏剧,受到观众热烈喝彩,风靡一时。

村山知义于1925年年底参加无产阶级艺术联盟。翌年初,就自编自导了《孤儿的处置》(1926)、《出航第一日》(1926)和《勇敢的主妇》(1926),博得好评,尤其是发表和上演的《下水式》(1927)、《穿靴的尼诺》(1928)分别通过描写德国皇帝凯塞,以及类似罗马帝国暴君尼诺的俄国女皇叶卡特琳娜的专制暴政,批判了欧洲的君主制,也影射了日本的天皇制,从而巩固了他的无产阶级剧作家和导演的地位。

村山发表和公演四幕九场新剧《暴力团记》(1928),奠定了他在日本现代戏剧史上的重要地位。该剧以1923年中国京汉铁路工人"二七"大罢工为背景,描写了郑州铁路工人为反抗军阀的的压迫,组织总工会,团结广大工人举行大罢工,并与军阀豢养的暴力团绿党的破坏罢工行为进行勇敢的斗争,最后在军队的血腥镇压下失败的故事。作品没有特定的主人公,而着力塑造工人的群体,宣扬无产阶级的革命英雄主义和阶级的牺牲精神。这部多幕剧由于正面把握无产阶级反对一切统治阶级斗争的现实,运用与之相应的表现方法——比如正确处理集团的演技和运用群众的场面,受到很高评价,被誉为"现代无产阶级新剧创作的最高标志"。(藏原惟人《1929年的日本文学》)《暴力团记》公演之后,无产阶级戏剧界从1929年至1930年相继演出了托列查科夫的《怒吼吧,中国》、高尔基的《母亲》、雷马克的《西线无战事》,并将当时无产阶级文学的杰作舞台化,比如将小林多喜二的原作《蟹工船》、德永直原作《没有太阳的街》等改编成新剧,搬上舞台,迎来了无产阶级戏剧运动的高涨期。

1931年至1934年这时期,无产阶级戏剧运动高涨,左翼剧团

有如雨后春笋，积极上演批判现实、宣扬革命的剧目。村山发表了《胜利的纪录》(1930)、《东方车辆工厂》(1930)、《赤色火花的人们》(1932)等，反映了工人在革命组织领导下进行自觉的阶级斗争。金子洋文、藤森成吉、久板荣二郎等以无产阶级的艺术观从事创作，其主流是与当时的社会革命运动相结合。

同时期，日本国内政治加速法西斯化，无产阶级剧目不断遭到禁演，左翼剧场被迫解散。村山知义在排练新剧《志村夏江》(1933)时被当局拘捕，度过一年零八个月的铁窗生活。这时期，无产阶级戏剧运动开始落潮，作为一种"暂时的战术退却"，1934 年成立新协剧团，成为写实主义、自然主义、空想社会主义、艺术至上主义诸潮流的汇合点，促进新剧界的大团结，形成 30 年代进步戏剧运动的主流。它拥有村山知二、秋田雨雀、久保荣，久板荣二郎，以及千田是也、泷泽修、宇野重吉、三好十郎、冈仓士郎等各派的代表人物，标志着日本现代戏剧史的一个重大转折。

新协剧团成立之初，日本警视厅当局下令"不准以工人阶级为观众对象"、"不准上演具有社会主义内容的剧目"。新协剧团则高举创造进步的、艺术的、社会的新戏剧的旗帜，首场上演了村山知义亲自改编的岛崎藤村的《黎明前》，获得了成功。直至日本帝国主义发动全面侵华战争的 1937 年还上演由伊藤贞之助改编的长冢节的《土》。他们尽力从正确的历史观出发，提高和发展原作的内容。同时，注意克服政治化、概念化的倾向，艺术地再现现实生活。还上演了久板荣二郎的《东北风》，描写了纺织女工和贫农的艰苦生活形象。

久保荣(1900—1958)以"科学的分析与诗的统一"的戏剧创作方法创作了两部七场的超大型新剧《火山灰地》(1937)，以日本扩大侵华战争时期的北海道十胜地方农村为舞台，描写了该地农业试验场场长、农学家雨宫，同情挣扎在封建的农业结构和寒冻等灾害下的贫苦农民，献身于农村改革和耕地改良，受到以治郎为代表

的火山灰地农民的支持，但他主张的新耕作技术有违国家权力的农业政策以及其岳父、恩师泷本的学说，遭到权力机构、岳父和妻子的反对，于是以此故事为主轴，围绕雨宫对学问、亲情、体制的矛盾关系而展开剧情，成功地塑造了雨宫在这种封建的、资本主义的矛盾交织中的苦恼和孤寂的形象。同时，剧作者突破个人的对立和家庭的悲剧的框架，将触角伸向整个社会的政治结构和经济结构的对立现实，揭示了封建性与现代化相克的现实，从而立体地再现了一个综合的社会相，使人物的境遇和性格典型化。该剧 1938 年第一次由新协剧团公开上演，不仅为现实主义戏剧树立了一座里程碑，而且使艺术对当时战争现实的"艺术抵抗"达到一个新顶点。

久保荣此前发表和上演了历史剧《国性爷会战新说》(1930)、《五稜郭血书》(1933)，批判地继承歌舞伎和传统历史剧，更加突现和深化历史主题的现代意义，在思想上和艺术上都给无产阶级戏剧带来新鲜的空气。从此久保作为戏剧家在戏剧运动的组织、创作、翻译、导演诸领域，展开了多彩的活动。他导演村山知义改编的《黎明前》，为现实主义戏剧的再创造做出了自己的贡献。

与此配合，他先后发表了剧论《迷惘的现实主义》(1935)、《社会主义现实主义与革命的(反资本主义)的现实主义》(1935)、《现实主义的一般表象》(1935)等文章，批判了无产阶级戏剧运动机械地引进苏联的社会主义现实主义，强调了现实主义戏剧的理论和实践，在艺术的自律性及体现其大众性的基础上，提高社会科学的思考与追求，达到科学的概括与诗的形象一元化。《火山灰地》就是久保这种理论在创作实践上的体现，它成为现实主义戏剧的最高峰。

进入 40 年代，随着侵华战争的扩大，日本国内政治更加法西斯化。警视厅逮捕了新协和新筑地两剧团的秋田雨雀、村山知义、久保荣等主要成员一百余人，同时以"这两剧团政治色彩浓厚，不适合国情"为由，迫令两剧团的留守人员"自动解散"。从此不仅日

本无产阶级戏剧运动，而且整个日本现代戏剧运动都进入了低潮。

第四节　战后戏剧的再崛起

战争期间，法西斯当局对戏剧活动像对其他文学艺术活动一样实行残酷的镇压，解散了新协、新筑地两大剧团，以所谓违反“治安维持法”的借口逮捕千田是也、泷泽修、土方与志等戏剧界的人士，还有许多戏剧界人士被驱赴侵略的战场。当时惟一的新剧运动的据点筑地小剧场被当局明令改称为国民新剧场，也毁于 1945 年 3 月的一次空袭中，新剧处于完全停顿的状态，迎来了日本的无条件投降。

战后的戏剧界在一片废墟上，于 1945 年 12 月与文学界同步迈出战后重建的第一步。首先土方与志、泷泽修出狱后，与久保荣、薄田研二等人创办了东京艺术剧场。他们在《成立意向书》中宣言：“迄今由于种种内外原因，未能将日本历史的过去和现在的真实展示于民众面前，如今要将它正确地搬上浓重阴翳的舞台。”

原有的杉村春子的文学座、千田是也的俳优座，也重新起步，仍然坚持艺术派戏剧的方向，开展战后的戏剧运动。杉村春子强调文学座世代交替了，但创立时的戏剧理念不变，仍然“要举起艺术至上主义的旗帜”。千田是也主张“戏剧艺术，归根结底是演员的艺术”，要“为确立新的戏剧传统而努力”。

村山知义重新开展被解散了的新协剧团的活动，并声明：“新民主主义日本的黎明到来了。现在正是新剧应该奋起，站在民主主义戏剧创造运动的最前列的时候了。”他一方面欢迎东京艺术剧团、文学座、俳优座的活动，一方面又批评它们“群众基础薄弱”的问题。

以上四剧团于 1945 年 12 月 26 日联合上演了契诃夫的《樱桃

园》,成为战后新剧运动再崛起的第一声,刺激了剧作家的创作欲望。同时还创建了泷泽修从新协剧团分裂出来的民艺剧团和山本安英的葡萄之会,形成五大剧团并立之势,成为战后日本戏剧运动的主流,促进了战后戏剧的复兴和新发展。随着恢复或新建的剧团还有新人会、三期会、伙伴、青年座、文化座等,为新剧走向大众化打下了基础。

战后之初,日本戏剧界恢复新的创作尚需要时间,他们首先重新上演外国名剧目,比如易卜生的《玩偶之家》、高尔基的《检察官》、费德罗夫的《幸福之家》等,并且举办各种创作剧研讨会和戏剧评论活动。同时由于 15 年的战争,戏剧人才断层,培养剧作家、演员和主创人员也成为当务之急。于是创办了由秋田雨雀任院长的舞台艺术学院,复刊并创刊戏剧专业杂志。岸田国士在戏剧界提倡"文学立体化运动"。战后翌年,村山知义和战时创作过《火山灰地》的剧作家久保荣有批判地继承战前现实主义的创作方法,率先分别发表了《幸福之家》(1946)和《苹果园日记》(1947),前者批判了封建的家族制度,后者揭示了战争期间少数日本人对战争不妥协的良知。

接着剧作家真船丰发表了《中桥公馆》(1946)等,反映了从中国大陆被遣返回国的日本人的挫折感。此后他还写了《黄色的房子》(1948)、《猿蟹会战》(1949)等,为推动俳优座的追求现代演技艺术做出了贡献。三好十郎从对自己战时的"转向"进行自我批判出发,发表了《废墟》(1947)、《不了解他》(1947),前者正面描写了知识分子在战后废墟上的思想迷惘,以及家族制的瓦解;后者通过战争期间拒绝应征的工人受到迫害的过程,批判了随波逐流的错误行径。

战后剧坛的一个新现象,就是兴起了时事讽刺的喜剧,开拓了批评喜剧的新路。一些剧作家,比如田口竹男的《贤女气质》(1947)和《文化议员》(1948)、正宗白鸟的《捕获天使》(1947)等,以

喜剧的形式，辛辣讽刺和严厉批判了战时屈从时势，以及战后的社会现实。福田恒存也创作了富有逆说的批评喜剧《抚龙的男人》(1952)、《现代英雄》(1952)等。

30 年代已经发表了《对画家的愿望》和《藤原阁下的燕尾服》等喜剧而开始剧作生涯的饭泽匡，战后坚持了喜剧的创作道路，而且他的喜剧创作的目的更加明确，并有了新的发展。他在喜剧论方面，强调采取明确的批判立场，是喜剧成立的前提条件。讽刺的尖锐性和严厉性，正是喜剧所要求的。

在这个喜剧理论定位的基础上，他战后创作的《鸟兽会战》(1947)、《昆仑山的人们》(1950)，被誉为是“饭泽喜剧”的先驱之作。前者假托蝙蝠的命运，描写战争后期知识分子的抵抗故事；后者讽刺祈愿不老不死的人，探求有限的生命的意义。他在作品中或批判战争和战争期间的高压政治，或抨击战后的种种黑暗的政治，或嘲笑人的愚昧，发挥了政治批评喜剧的才能。

饭泽的政治批评喜剧从批判天皇制到讽刺高官贪污案。《另一个人》(1970)叙述这样一个故事：二战结束后，退役陆军中将小泽向军事参议官香椎为永王献策，让南朝的王统占据皇位，以图收拾残局。香椎为永王虽认真考虑这个献策，但联合国军认为无论谁成为天皇，都会是希特勒式的人物而加以反对。这时另一个被视为相当于“熊泽天皇”的人物杉本纯一郎登场，他梦想当天皇。可是杉本家遭空袭，把能够证明南朝王统的皇室宝器之一的八尺琼勾玉也化成灰烬。杉本战后热衷于制作马靴，过着安稳的生活。这是一出讽刺和批判战争狂热和天皇制的悲喜剧。即使在战后，天皇制问题无论在政治上还是在文化上都是极难处理的问题，剧作家以极大的智慧和勇气将它戏剧化，并取得了成功。他的讽刺喜剧三部曲《过多的成叠钞票》(1977)，以滑稽的手法，就原首相田中角荣围绕洛克希德事件涉嫌贪污案进行无情的暴露与鞭笞。

作为创作喜剧的理论总结，饭泽匡在《戏剧——观赏与创作》

(1972)一文中分析了日本虽然也有能剧与狂言的"笑剧"形式,但不存在相当于欧洲悲剧、喜剧概念上的喜剧,究其原因,在于在封建社会和绝对主义的体制下,很难产生能够采取批判态度的科学精神,所以现代以前日本即使存在"笑剧",也无法实现真正意义上的喜剧。他提出了喜剧的方向性问题,给政治喜剧作了定位和定性,对于日本现代喜剧的发展具有不可忽视的意义。

另一个新现象,就是将原子弹灾害的故事戏剧化,作为反战剧的一个重要题材。有代表性的剧作家是田中千禾夫,他于战前开始创作活动,偏重心理的写实主义方法,战后则接受法国存在主义的影响,创作了日本戏剧最具存在主义特色的创作《云际》(1947),显示了他的独自风格。同时,他对宗教与战争问题表现了极大的关心,以现实与幻想交织写出了《玛利亚的头》(1959),叙述一个受原子弹灾害的妇女,企图运出残留在一天主教堂的废墟上的玛利亚石像的头,作为原子弹爆炸日的火与风的永远的见证人。这部诗剧重现了长崎原子弹爆炸殃及教会,破坏了教会的圣像,给人们留下创伤的悲剧。剧作家还在剧中或明或暗地批评了战后日本政府协从美占领当局极力隐瞒原子弹灾害的资料的事实。

探索这类题材的剧作,还有佐佐木孝丸的《长崎的钟》(1949)、八木隆一郎的《姐姐的话》(1952)、小山佑士的《只有两人的舞会》(1956)、土屋清的《河》(1963)、宫本研的《飞行员》(1964)、大桥喜一的《零的记录》(1963)、别役实的《象》(1965)等,从不同的角度揭示了原子弹灾害给人类在精神和肉体上留下不可磨灭的伤痕,成为战后现实主义戏剧的一种基本形式。

如果说,反战剧以原子弹灾害为题材成为第一波的话,那么发展到以直接挖掘战争根源为题材的,便形成了第二波。反战剧的思想性更加深化,艺术性得到进一步的提升,题材也多样化。有揭露军国主义践踏人性,追究战争根源的,如大泽干夫的《武器与自由》(1947)、由铃木政男改编的野间宏原作《真空地带》(1953);有揭示

战争、和平与独立问题的，如安部公房的《石头说话之日》(1961)描写在反安保斗争中，一向像石头一样沉默的民众也站起来，开展反对日美推行的战争政策和争取和平与独立的斗争；村山知义的三部曲剧《死海》(1952)、《深夜的港湾》(1952)和《涌向崖边小镇上的浪》(1953)讲述美占领当局将日本基地化，给沿海渔民带来的灾难，渔民与渔村封建势力、垄断资本、美占领者的纠葛、矛盾和斗争的故事等。

战后发表的艺术派剧作《女人的一生》(1945)和民间故事剧《夕鹤》(1949)成为现代新剧的经典之作，公演以来，经久不衰，成为保留剧目。这两部剧给战后日本戏剧的发展带来了新的机运。

《女人的一生》的作者是战时走上剧坛的新人森本薰，他以写心理喜剧开始自己的戏剧创作生涯。他的《我的家》(1934)和《漂亮的女人》(1938)上演后给戏剧界带来了新风。《女人的一生》是战时奉命创作，战后作了某些修改，成为定稿本。它以倒叙的形式，从富商堤家的女主人公阿桂回忆自己坎坷的一生开始：阿桂原先是个贫穷的孤女，在堤家庆祝日俄战争胜利的晚上闯进了堤家，被堤家的老女主人收作女佣。老女主人十分赏识阿桂的聪明能干，她的次子荣二爱上阿桂，老女主人却作主让阿桂嫁给对做生意无兴趣只埋头读书的长子伸太郎，以便让阿桂继承她经营堤家的家业。老女主人死后，阿桂成了堤家的女主人，她为了赚钱，与战争有关的生意也来者不拒。伸太郎反对阿桂的这种做法，夫妻不和，两人分手了。阿桂在孤独中生活。战争后期，战局日紧，在有人为阿桂女儿来提亲的日子里，别后十余年的伸太郎回到家中，夫妻两人有望复好的时候，伸太郎中风倒下，死在阿桂的怀里。这时荣二带着自己的孩子从中国回来了。阿桂慨叹：人生的路随自然潮流走下去吧！这出戏的结尾，战后改为荣二从中国归来，目睹阿桂站在堤家旧址的废墟上喃喃自语：我的一切化为乌有，我为什么而生呢？这是我自己选择的道路，不是别人给我选择的。该剧以细腻的心理描写和

新的对白模式，加上著名表演艺术家杉村春子的精湛演技而获得极大的成功。

战后青年剧作家木下顺二登场，他的剧作分为现代剧和民间故事剧两大类，为日本戏剧创作做了许多有意义的探索工作。他的第一部剧作是现代剧《风浪》(1947)，描写了一个青年在明治维新后的新与旧、进步与保守两种思想的对立中，经过苦恼与彷徨，最后投身于西乡军的西南战役的故事。剧作家从宏观的历史视点出发，通过这个故事，把握社会和个人在现代化的进程中情热与行动的对立紧张关系。这一涉及历史的发展和个人的命运问题的剧作，显示出他其后的戏剧创作的基本定向。

他的现代剧作还有《被称作奥托的日本人》(1963)，它是以二战期间被以“国际间谍”为罪名处以极刑的尾崎秀实事件为题材的；收入《神与人之间》(1972)的《审判》，描写二战后的“东京审判”；《夏·南方的冒险故事》，以原日本兵回忆的形式，揭露了日军侵占南洋一岛屿残杀当地居民的罪行，批判了侵略战争的罪恶并追究了战争的责任问题。此外，还有反映要求冲绳回归祖国运动的《冲绳》(1963)、以暴露大逆事件后日本社会黑暗的《冬天的时代》(1964)，以及描写战前战时祖辈父辈与年轻一代之间的代沟问题的《白夜的飨宴》(1967)等。这些现代剧的戏剧作品，具有高度的思想性及其重大的现实意义。

同时，早在战争后期，木下顺二已开始研读柳田国男的《全国传说记录》，在发动战争的当权者破坏文化遗产的情况下，深入到传统之中，探寻精神的故乡和文化的矿脉，并写了《鹤妻》。战后他很快积极地投入民间故事剧的创作，尝试将日本传统的古代传说作出现代的诠释。他写了《二十二日待月之夜》(1946)、《彦市的故事》(1946)等。最具代表性的作品《夕鹤》，是在《鹤妻》的基础上改编的。它叙述一个美丽而生动的悲剧故事：

一只美丽的仙鹤，被箭所伤，落到人间，变成美丽的少女阿通，

被老实的贫苦农民与平相救，两人结为夫妻。她为报答与平的救命之恩，以与平不得偷看为条件，躲在小屋里拔自己的羽毛，织出美丽的织绵，给与平赚了不少钱。但与平在唯利是图的小商人老惣、阿运的怂恿下，为了赚更多的钱，让阿通织出更多的绵。阿通拼命拔自己的羽毛，织了一匹又一匹。最后老惣、阿运为了窃取阿通的织绵技术，偷看了阿通的纺织，他们发现阿通原来是仙鹤。作为仙鹤化身的阿通已无法呆在人间，对与平说了一句："我……（笑着站了起来——突然全身变白）瘦成这个样子啦……能用的羽毛都用上啦，剩下的只够飞啦！"于是，仙鹤孤寂地飞回了天上。

木下顺二通过这个民间故事剧展现了人间的复杂的精神世界，即阿通对与平的爱、怨与无言的抵抗，并批判了人的贪得无厌，赋予了深刻的现代意义。同时，剧作家采用接近传统"能乐"的形式，尽可能地简化表情和动作，现实性和象征性统一，造成一种类似纯粹音乐性的感觉上的美。他的剧本大多是专为女表演艺术家山本安英而创作的。

三岛由纪夫在现代戏剧史上也是不能忽视的存在，将在别章论述。

随着战后文学和战后戏剧的终结，战后新剧兴隆期培养的新一代主创人才成长起来。他们在戏剧学校接受的基本教育是现实主义戏剧的方法论，并在实践中，建立起斯坦尼斯拉夫斯基表演理论体系。同时另一批新生代戏剧家引进西方的先锋派表演理论，并于 60 年代后半叶开展了小剧场运动。在这种新的变化中，六七十年代出现了许多新剧团和新剧场，有代表性的，比如竹内敏晴等的"变身"、瓜生良介等的"发现之会"、蜷川幸雄的"青俳"等，他们采取"个别推进，一齐出击"的手段，向既成的戏剧运动挑战，破坏自身迄今实践的现实主义表现法，以实现其先锋戏剧艺术的目标。在这种激烈的变化中，文学座、俳优座、民芸剧团等大剧团面对新生代的挑战，依靠其牢固的组织，奋力保持他们的传统。传统戏剧与

先锋戏剧两者在相克相承中，迎接新世纪的到来。

日本文学史是这样总结这段新剧史的："新剧界经常摇荡在社会变动的波澜中，一方面接受海外戏剧的影响，一方面意图确立日本戏剧艺术的传统。但新剧传统与先锋性二律背反，在多元化的现代社会中，使艺术集团的思想和表现性多样化，逐步强化了扩散和分化的倾向。在聆听混沌之声中，摸索着舞台的创造。"①

① 市古贞次责任编辑：《日本文学全史》(6)(现代)，第374页，学灯社，1979年版。

第十章
20世纪后半叶三大家

第一节　川端康成

川端康成(1899－1972)生于大阪府三岛郡丰川村大字宿久庄,靠近京都。康成"把京都王朝文学作为'摇篮'的同时,也把京都自然的绿韵当作哺育自己的'摇篮'"。康成一二岁时,父母因患肺结核病溘然长逝。祖父母便带康成回到阔别了15年的故里,姐姐芳子则寄养在秋冈义一姨父家。康成由于先天不足,体质十分孱弱,受到两位老人的过分溺爱,他整天被闭居在阴湿的农舍里,与外界几乎没有发生任何接触,"变成一个固执的扭曲了的人","把自己胆怯的心闭锁在一个渺小的躯壳里,为此而感到忧郁与苦恼"。直到上小学之前,他"除了祖父母之外,简直就不知道还存在着一个人世间"。

康成上小学后,不到三年,祖母和姐姐又相继弃他而去,从此他与年迈的祖父相依为命。祖父眼瞎耳背,终日一人孤寂地呆坐在病榻上落泪,并常对康成说:咱们是"哭着过日子的啊"! 这在康成幼稚的心灵投下了寂寞的阴影。康成的孤儿体验,由于失去祖父而达到了极点,渗入了深刻的无法克服的忧郁、悲哀因素,内心不断涌现对人生的虚幻感和对死亡的恐惧感。这种畸形的家境、寂寞的生活,是形成川端康成比较孤僻、内向的性格和气质的重要原因,

这便促使他早早闯入说林书海，开始对文学产生了憧憬。

他上中学后，开始接触到一些名家名作。从不间断地作笔记，把作品中的精彩描写都详尽地记录下来。他的作文在班上是首屈一指的。1914 年 5 月，祖父病重后，他守候在祖父病榻旁，诵读《源氏物语》那些感时伤事的、带上哀调的词句，以此排遣自己，沉溺于感伤，并且决心把祖父弥留之际的情景纪录下来，于是写起了《十六岁的日记》来。这篇《十六岁的日记》既是康成痛苦的现实的写生，又是洋溢在冷酷的现实内里的诗情，在这里也显露了康成的创作才华的端倪。

1916 年，他在大阪《团栾》杂志上发表了《肩扛老师的灵柩》，还经常给《文章世界》写小品。《文章世界》举办投票选举“十二秀才”，川端康成名列第 11 位。翌年 3 月考取了第一高等学校，到了东京，开始直接接触日本文坛的现状和“白桦派”、“新思潮派”的作家和作品，以及正在流行的俄罗斯文学，使他顿开眼界。他在中学《校友会杂志》1919 年 6 月号上，发表了第一篇习作《千代》，以淡淡的笔触，描写了他同三个同名的千代姑娘的爱恋故事。事实上，川端成人之后，一连接触过四个名叫千代的女性，对她们都在不同程度上产生过感情。其中对伊豆的舞女千代和岐阜的千代，激起过巨大的感情波澜。

1920 年 7 月至 1924 年 3 月大学时代，川端康成与爱好文学的同学复刊《新思潮》(第六次)，并分别在创刊号和第二号上发表了描写同岐阜的伊藤初代(千代)订婚和失意经过的习作《一次婚约》，以及短篇处女作《招魂节一景》(1921)。文坛前辈菊池宽读了《招魂节一景》，称赞它“具有光彩夺目的吸引力”。(引自《独影自命》)这使川端康成叩开了文学的大门，在文坛上崭露头角。作者在这篇小说里，选取了马戏团寂静的一角，突现马戏团少女们的悲惨遭遇。他一开头就把主人公阿光置于紧张的表演之中，用极其精练的语言把阿光的极度疲劳和孤独哀愁描写得淋漓尽致。

1923年1月《文艺春秋》杂志创刊后，他为了诉说和发泄自己心头的积郁，又为杂志写出短篇小说《林金花的忧郁》和《参加葬礼的名人》。与此同时，他在爱与怨的交织下，以他的恋爱生活的体验，写了《非常》、《南方的火》、《处女作作祟》等一系列小说，有的是以其恋爱的事件为素材直接写就，有的则加以虚构。川端这一阶段的创作，归纳起来，主要是描写孤儿的生活，表现对已故亲人的深切怀念与哀思，以及描写自己的爱情波折，叙述自己失意的烦恼和哀怨。这些小说构成川端康成早期作品群的一个鲜明的特征。这些作品所表现的感伤与悲哀的调子，以及难以排解的寂寞和忧郁的心绪，贯穿着他的整个创作生涯，成为他的作品的主要基调。川端本人也说："这种孤儿的悲哀成为我的处女作的潜流"，"说不定还是我全部作品、全部生涯的潜流吧"。大学时代，川端康成除了写小说之外，更多的是写文学评论和文艺时评，这成为他早期文学活动的一个重要组成部分。《文章俱乐部》在"最近文坛种种"一栏里列举新晋作家时，将川端康成列为第一名，转年川端康成的名字第一次出现在《文艺年鉴》上，标志着这位文学青年正式登上了文坛。

1924年大学毕业后，川端与横光利一等发起了新感觉派文学运动。并发表了著名论文《新晋作家的新倾向解说》(1925)。从某种意义上说，它起了指导新感觉派作家的创作方法和运动方向的作用，成为新感觉派理论的支柱。在创作实践方面，他虽然也写了小说集《感情装饰》(1926)和《梅花的雄蕊》(1927)、《浅草红团》(1929)等少数几篇运用新感觉派的文学精神和技巧的作品，但从整体上说，川端追求的新感觉是从感情的感觉出发，显示其一贯的抒情的作风，反而在新感觉派的创作上，并无多大的建树。他自己也承认他是"强使自己成为新感觉派"的，"自己却没有新感觉派的才华和气质"。(《新感觉派》)他自己也公开表明："我接受西方近代文学的洗礼，自己也进行过模仿的尝试。但我的根基是东方人，从15年前开始，我就没有迷失自己的方向。"(《文学自叙传》)

这说明他不愿意成为新感觉派的同路人,决心走自己独特的文学道路。他的成名作《伊豆的舞女》(1926)就是试图在艺术上开辟一条新路,在吸收西方文学新的感受性的基础上,力求保持日本文学的传统色彩做了新的尝试。

《伊豆的舞女》主人公"我"是怀着自身的悲哀来注视女主人公舞女阿薰的命运,而舞女对"我"体贴入微,把"我"看作是个"好人",这种"不寻常的好意",使"我"感到自己是确确实实的存在,"我们"才得以进行纯粹的心灵交流。"我"对舞女,或舞女对"我"所流露的情感,悲哀是直率的,寂寞感也是直率的,没有一点虚假和伪善,是水晶般的纯洁。作家企图用这种真诚坦露自己的直率,来愈合自己的悲哀的创伤,达到心灵的净化,并通过这种完全纯化了的感情来恢复人的本来的自然性。然而,川端并没有将笔端停留在男女之间的这种自然、纯朴、高洁的感情叙说上,而是怀着更为深沉的感情,描写舞女一行人凄楚的生活以及备受歧视的遭遇。"我"和舞女虽然身份不同,但彼此有着类似的命运。"我"寄人篱下生活,依靠别人的怜悯和施舍过日子,产生一种自怜自厌的心理,而舞女更是没有社会地位,受人欺凌,含着眼泪过着低人一等的生活,抱有一种自卑感。他们彼此了解以后,自然而然地很快找到了共同的心声,这更激起了"我"强烈的鲜明的爱憎感情。

川端在《伊豆的舞女》中非常明显地承继着平安王朝文学幽雅而纤细、颇具女性美感的传统,并透过雅而美反映内在的悲伤和沉痛的哀愁,同时,也蕴藏深远而郁结的情感,这是一种日本式的自然感情。作家从编织舞女的境遇的悲叹开始,由幽雅而演变成哀愁,使其明显地带上多愁善感的情愫。"我"之于舞女,或舞女之于"我",都没有直抒胸臆,他们在忧郁、苦恼的生活中,从对方那里得到了温暖,萌生了一种半带甘美半带苦涩之情。这种爱,写得如烟似雾,朦朦胧胧,作品的艺术魅力就产生在这种若明若暗之间。同时它又贯穿平等、博爱的现代观念,将"我"与舞女的感情建筑在互

相尊重人格的基础上，抒发了对挣扎在贫困生活线上的艺人和劳苦大众的同情，体现了人道主义的精神。

《伊豆的舞女》的创作手法有了新的突破，它既不同于作家初期的写实文学，也有别于新感觉派时期的追求华丽文体的小说，它重新开拓和发展一条新的创作道路，运用日本古典文学的传统美和表现技巧，从精神与技法两方面来显现日本文学的特质，在形成和发挥自己的艺术个性上取得了成功，对于川端后来的创作影响是很大的。恐怕可以说，川端康成成长为充分体现日本文学特质的作家，也是以《伊豆的舞女》为界迈出第一步的。

但是，川端突破新感觉主义的表现模式，摆脱纯粹的形式论，写了《伊豆的舞女》之后，很快又转向新心理主义，从意识流的创作手法上寻找自己的出路。他首先试写了《针・玻璃和雾》(1930)、《水晶幻想》(1931)，企图在创作方法上摆脱新感觉派的手法，引进乔依斯的意识流和弗洛伊德的精神分析学，从而成为日本文坛最早出现的新心理主义的作品之一。不久，川端康成又转向另一极端，开始怀疑西方式的小说对日本人合不合适，说"我觉得起码对我是不合适的"，(《让心灵插翅翱翔》)于是改变了态度，无批判地运用东方佛教思想，写了《抒情歌》(1932)和《慰灵歌》(1932)，以轮回转世说为中心，宣扬失去爱的女人的"自我救济"和"自我解脱"，"普度众生"等等，存在一些消极的因素。川端在这些实验失败以后，便开始新的探索，对于那种生硬模仿西方现代文学倾向批评的同时，在不同层次上思考传统与现代的关系问题，对本国文化传统进行了自省，对于吸收西方文学有了新的自觉认识。

这期间他写了《禽兽》(1933)，既写禽兽的生活，也描摹人的生活，使二者相互映照、衬托。特别是写动物之间友善与和睦相处，联系到人与人之间的冷漠和寡情等等，落脚点都是放在人世间的事情上，而且多少留有自己的影子。实际上这是抒发对人性危机的感慨，呼唤和追求人性美。

川端康成的这段探索性的创作道路表明，他深入探索日本传统的底蕴，以及西方文学的人文理想主义的内涵，并摸索着实现两者在作品内在的协调，最后以传统为根基，吸收西方文学的技巧和表述方法。即使吸收西方文学思想和理念，也开始注意日本化。《雪国》(1935—1937，定稿于1948年)就是在这种对东西方文学的比较和交流的反复思考过程中诞生的。

《雪国》主人公驹子是在屈辱的环境下成长，经历了人间的沧桑。但是，她没有湮没在纸醉金迷的世界，而是承受着生活的不幸和压力，勤学苦练技艺，对生活、对未来抱有希望与憧憬，具有坚强的意志，挣扎着生活下来。驹子对生活的热爱和追求，还表现在她对纯真爱情的热切渴望上。她虽然沦落风尘，但仍然要追求自己新的生活，渴望得到普通女人应该得到的真正爱情。作家对她同行男的关系写得比较含糊，但他们之间没有真正的爱情却是事实。因此，在作家笔下，驹子同岛村邂逅之后，便把全部爱情倾注在岛村身上。她对岛村的爱不是出卖肉体，而是爱的奉献，是不掺有任何杂念的。这种爱恋，实际上是对朴素生活的依恋。她这种苦涩的爱情，实际上也是辛酸生活的一种病态的反映。岛村把她的认真的生活态度和真挚的爱恋情感，都看作是"一种美的徒劳"，从某种意义说，是相当准确的概括。

驹子的不幸遭遇，扭曲了她的灵魂，自然形成了她复杂矛盾而畸形的性格：倔强、热情、纯真而又粗野、妖媚、邪俗。一方面，她认真地对待生活和感情，依然保持着乡村少女那种朴素、单纯的气质，内心里虽然隐忍着不幸的折磨，却抱有一种天真的意愿，企图摆脱这种可诅咒的生活；另一方面，她毕竟是个艺妓，被迫充当有闲阶级的玩物，受人无情玩弄和践踏，弄得身心交瘁，疾病缠身乃至近乎发疯的程度，心理畸形变态，常常表露出烟花女子那种轻浮放荡的性格。她有时比较清醒，感到在人前卖笑的卑贱，力图摆脱这种不正常的生活状态，决心"正正经经地过日子"；有时又自我麻

醉,明知同岛村的关系“不能持久”,却又想入非非地迷恋于他,过着放荡不羁的生活。这种矛盾、变态的心理特征,增强了驹子的形象内涵的深度和艺术感染力量。《雪国》的问世,标志着川端在创作上已经成熟,达到了他自己的艺术高峰。

战争期间,川端康成除了埋头创作《雪国》之外,还写了《花的圆舞曲》(1936)、《母亲的初恋》(1940),以及自传体小说、新闻小说、少男少女小说等。他受到战时的影响,背负着战争的苦痛,一味地沉浸在日本古典文学中,徘徊在《源氏物语》的物哀精神世界里,在艺术与战时生活的相克中,他抱着一种悠然忘我的态度,企图忘却战争,忘却外界的一切。他离战时的生活是远了,但他从更深层次去关注文学。他根据战争体验,结合自己对日本古典的认识,加深寻找民族文化的自觉,对继承传统的理解也更加深刻。他进一步通过古典把目光朝向“民族的故乡”。

战后,川端康成对战争的反思,进一步扩展为对民族历史文化的重新认识,以及审美意识中潜在的传统的苏醒。他说过:“我强烈地自觉做一个日本式作家,希望继承日本美的传统,除了这种自觉和希望以外,别无其他东西”。“我把战后的生命作为余生,余生不是属于我自己,而是日本美的传统的表现”。(《独影自命》)也就是说,战后川端对日本民族生活方式的依恋和对日本传统文化的追求更加炽烈。他已经在更高的理论层次上思考传统与现代、本土与外来的问题。他总结了一千年前吸收和消化中国唐代文化而创造了平安王朝的美,以及明治百年以来吸收西方文化而未能完全消化的历史经验和教训,并且结合自己的创作实践,提出了应该“从一开始就采取日本式的吸收法,即按照日本式的爱好来学,然后全部日本化”。(《日本文学之美》)他在实践上将汲取西方文学溶化在日本古典传统精神与形式之中,更自觉地“共同思考东西方文化的融合与桥梁的位置”。(《东西方文化的桥梁》)

川端康成在理论探索的基础上,充分发挥了作家的主动精神

和创造力量，培育了东西方文化融合的气质，并且使之贯穿于他的创作实践中，使其文学完全臻于日本化。同时他的作品呈现出更多样化的倾向，贯穿着双重或多重的意识。在文学上获得最大成就的，可算是《千只鹤》(1949－1951)、《名人》(1951－1954)、《古都》(1961－1962)、《睡美人》(1960－1961)等作品。

《名人》一反过去专写女性感情的传统，而完全写男性的世界，写男性灵魂的奔腾和力量的美。作家塑造秀哉名人这个人物，着眼于"把这盘棋当作艺术品，从赞赏棋风的角度加以评论"，十分注意精神境界的描述。所以《名人》虽然也写了棋局的气氛和环境，但主要是写人、写人生命运，而不是单单写棋，它突出地展示了秀哉名人在对弈过程中所表现的美的心灵。这部作品是川端创造的一种新的文学模式——报告小说，他运用了名人告别赛的记录，对生活本身作出真实直接的再现，不能不束缚作家的想象的翅膀，但它又不是一般的报告文学，而是运用小说的艺术手法，在事实的框架之内，也容许作家发挥自己的想像力，并不摒弃审美主体的意识渗透，而作出适当的虚构，将真实的纪录部分和靠想像力虚构的部分浑然融合为一体，以更自由、更广阔、更活跃和更多样的艺术手段，创造出独特的艺术世界。

川端出于对传统的切实的追求，写了《古都》(1961－1962)，在京都的风俗画面上，展开千重子和苗子这对孪生姐妹的悲欢离合的故事。川端康成为了贯穿他创作《古都》的主导思想，借助了生活片断的景象，去抚触古都的自然美、传统美，即追求一种日本美。所以全篇写风物，既为情节的发展提供了契机，又为人物的塑造和感情的抒发创造了条件。同时它也成功地塑造了千重子和苗子这两个人物形象，描写了男女的爱情关系，但其主旨并不在铺展男女间的爱情波折，所以没有让他们发展成喜剧性的结合，也没有将他们推向悲剧性的分离，而是将人物的纯洁感情和微妙心理，交织在京都的风物之中，淡化了男女的爱情而突出其既定的宣扬传统美、自

然美和人情美的题旨。这正是《古都》的魅力所在。

川端康成的《千只鹤》、《睡美人》、《山音》(1949—1954)等在孤独、哀伤和虚无的基调之上，又增加了些许颓唐的色彩，然后有意识地从理智上加以制约。从这几部作品就不难发现这一点：他在文学上探索性与爱，不单纯靠性结合来完成，而是有着多层的结构和多种的完成方式，而且非常注意精神上、肉体上与美的契合，非常注意性爱与人性的精神性的关系，从性的侧面肯定人的自然性的欲求，以及展现隐秘的人间的爱与性的悲哀、风雅，甚或风流的美。有时精神非常放荡，心灵却不龌龊。其好色是礼拜美，以美作为其最优先的审美价值取向，也就是将好色作为一种美的理念。当然，有时候川端写性苦闷的感情同丑陋、邪念和非道德合一，升华到作家理念中的所谓“美的存在”时，带上几分“病态美”的颓唐色彩。而且其虚无和颓废的倾向，带有一定的自觉性。他早就认为“优秀的艺术作品，很多时候是在一种文化烂熟到迈一步就倾向颓废的情况下产生的”。

川端文学的成功主要表现在以下三个方面：一是传统文化精神与现代意识的融合，表现了人文理想主义精神、现代人的理智和感觉，同时导入深层心理的分析，融汇贯通日本式的写实主义和东方式的精神主义。二是传统的自然描写与现代的心理刻画的融合，运用弗洛伊德的精神分析法和乔伊斯的意识流，深入挖掘人物的内心世界，又把自身与自然合一，把自然契入人物的意识流中，起到了“融合物我”的作用，从而表现了假托在自然之上的人物感情世界。三是传统的工整性与意识流的飞跃性的融合，根据现代的深层心理学原理，扩大联想与回忆的范围，同时用传统的坚实、严谨和工整的结构加以制约，使两者保持和谐。这三者的融合使传统更加深化，从而形成其文学的基本特征。

回顾川端康成的创作的全过程可以发现，他从追求西方新潮开始，到回归传统终结，在东西方文化结合的坐标轴上找到自己的

位置，运用民族的审美习惯，挖掘日本文化最深层的东西和西方文化最广泛的东西，并使之汇合，形成了川端康成文学之美。也就是说，他适时地把握了西方文学的现代意识和技巧，同时又重估了日本传统的价值和现代意义，调适传统与现代的纷繁复杂的关系，使之从对立走向调和与融合，从而使川端文学既具有特殊性、民族性，又具有普遍性和世界性的意义。用川端本人的话来说："既是日本的，也是东方的，同时又是西方的。"可以说，川端康成这种创造性的影响超出了日本的范围，也不仅限于艺术性方面，这一点对促进人们重新审视东方文化具有重要的意义和启示性。川端康成为日本文学的发展，为东西方文学的交流，做出了自己的贡献。1969年诺贝尔基金会为了表彰他以敏锐的感受性，高超的小说技巧，表现了日本人的内心精华而授予他诺贝尔文学奖。

第二节　井上靖

井上靖(1907－1991)生于北海道上川郡旭川町的三代医学世家，其父从军后辗转各地，幼年的井上靖便离开父母身边，被送回原籍静冈县伊豆汤岛乡间，由艺妓出身备受邻人冷眼的庶祖母抚育，与这样一个孤老相依，在幼小的心灵上落下浓重的阴影。13岁的井上在庶祖母去世后，一度回到父母身边。不久，父亲被派驻台北，他又被独自寄养在故里伊豆三岛町的亲戚家。他置身于伊豆的山林绿野，接触到旖旎的风光。这种环境既使他养成一种孤独的性格，又孕育了他对大自然的敏锐的感觉。这对于井上早期文学的本质——诗人的直观和感觉特质的形成起着重要的作用。

井上在父亲的驻地浜松上中学时，他的学业成绩在全班首屈一指，原来志愿学医，继承父业。但他的兴趣非常广泛，此时爱读诗人北原白秋主办的《赤鸟》杂志，读了藤井寿雄的"秋天来了/铿锵

铿锵/敲击石英声音”这三行诗，开始懂得什么是诗。上高中时期，当过柔道选手，整天沉迷于道场，进行严格的训练，荒废了学业，最终放弃学医。他有违父愿，入了九州帝国大学哲学系，攻读美学专业，并开始习诗，成为民众派诗人福田正夫主办的诗刊《火焰》的同人。这时，在大学生中间流行马克思主义、无政府主义和达达主义，井上靖始终保持第三者的立场。他说过：“对这一切/我是个怠惰者/经常只是个旁观者。”(《诗〈眼睛〉》)他的确是过着“怠惰者”的生活，甚少在学校露面，甚至放弃毕业考试，但他却对文学创作倾注巨大的热情。

大学时代的井上在《每日周刊》1933 年度的征文中获奖。在《新剧坛》杂志上发表了剧本《明治的月》(1935)，并搬上舞台。同时成为哲学系田边元的门下创办的杂志《飨宴》的同人，大量发表诗作，并从事诗学研究。因此，他延长了两年学业，最后以优秀的毕业论文《瓦莱里的纯粹诗论》获准毕业，结束了六年的大学生活，时已年近三十。

大学毕业后 5 个月，井上靖在《每日周刊》上发表小说《流转》(1936)，获千叶龟雄奖。以此为机缘，他进入《每日新闻》社，任职于《每日周刊》编辑部。战争期间一度应征入伍，由于生病而被除名。对战争也是作为一个“怠惰者”，采取超然的态度，未被卷进战争的漩涡。他转入《大阪每日新闻》学艺部，先后担任过宗教栏和美术栏的记者、编辑，写过佛教经典的解说，也发表过美术评论，这期间他停止了诗歌和小说的写作，创作空白时期达 10 年之久。

战后，井上靖人过中年，于 1949 年发表《猎枪》和《斗牛》，获得文坛好评，才以小说家立足于文坛，但文学萌芽时期却经历过诗的洗礼，以诗为文学起点，构筑了审美的基础。他的小说常常出自诗的构思，通过不断积累的诗的形象来发展故事情节，留下诗的痕迹。评论家河盛好藏说：“井上靖的诗是他的小说的酵母，井上靖的小说是他的诗的释义。”(《井上靖论》)这句话恰如其分地阐明了井

上靖的诗与小说的关系。他曾专攻美学并写过大量的诗论、画论，在探索艺术美的本质特征方面，有一定的理论和实践经验，因此能有意识地按照美学的规律从事小说创作。他的作品每每展现犹如诗歌、绘画中常见的精练的语言、造型和韵律，创造出感人的美的意境。他的小说既有诗的意境，又有画的形象。作品中的人物恍如在平静的画面上活动，飘逸着浓重的诗情画意。再加上他长期从事新闻工作和周游日本及世界各地，广泛接触社会生活，有丰富的社会经验，培养了敏锐的观察能力，写小说时往往将新闻采访积累的各种事实编织到故事情节里，十分重视叙事的结构。特别是很早以前，他就对历史尤其是中国西域历史产生了浓厚的兴趣，抱着一种做学问的认真态度，孜孜不倦地阅读和研究有关历史著作。在写历史小说时，更注意学术调查，广泛涉猎史实，同时借助佛学知识加固其故事内容。一般作家的创作是根据生活和灵感，而井上靖还加上学问，他既是作家，也是学问家，这大概是形成井上靖艺术世界的气质的重要因素吧。

井上靖的文学功绩，主要在于他在现实主义的基础上，继承日本文学的优秀传统，赋予作品以强烈的民族气质，而且博采现代各流派的手法。他的小说既重视叙事，又注意心理分析，既有浓厚的时代色彩，又有诗的素质，创造了抒情与叙事相结合的新世界，形成独特的艺术风格。他在艺术创作中，把日本传统美意识“物哀”的“物”与“哀”辩证地统一起来，在悲中求其壮，在哀中展其美，融会贯通了“物哀”精神，这是一个非同凡响的成就。作者一系列小说的主人公大都流露出几分孤独和悲伤的情绪，但笔触并没有就此停留，而是通过悲伤的情调，展现人物的苦楚和际遇，揭示人间的不平，展开恰如其分的批判。

《黯潮》(1950)中的新闻记者速水卓夫是比较有典型意义的人物形象。作者有意识地让这个四十开外的人物带着生活上的创伤——工作上的不得志、婚姻上的不幸登场，这些创伤在他身上投下

深深的孤寂的影子，从某种意义上说，速水忍受不了这种冷酷的人间关系，染上几分哀愁，对人生也流露出些许厌倦的情绪。可是，作为一个新闻工作者，当他接受采访"下山事件"的任务以后，内心却燃烧起炽烈的热情，执拗地追求事实、正义与真理。他虽然承受着巨大的压力，但丝毫没有妥协与屈服。如果把这个人物放在当时的具体环境——美军占领当局为配合侵朝战争而制造一系列事件，以镇压进步力量；警方经过调查认定下山是自杀，却受到检察厅和政府的政治压力——来考察，更可以看出速水抱有强烈的社会责任感和直面现实的莫大勇气。尽管这个人物染上某些感伤的色彩，但他的行动无疑是相当充实的。正如日本文艺评论家福田宏年指出的，在当时的政治气氛下，"主张自杀论者，若是共产党则另当别论，而对同共产党无关系的人来说，主张自杀论，无疑是火中取栗"。(《井上靖的文学样式》)

《一个冒名画家的生涯》(1951)中的原芳泉，虽有艺术才华，其绘画同赫赫有名的大贯桂岳一样非凡，但由于他名不见经传，遭到冷落，只好冒充桂岳之名作画，最后还落个摆弄火药断了三指的下场，带着悲愤与哀怨度过落魄潦倒的一生。作者笔下人物的苦楚，不是受黑暗命运的支配，而是更多地带着人间悲剧的色彩，所以他无论是作画还是摆弄火药，都抱着极强烈的竞争心及挣扎着生活下去的意志，没有留下自暴自弃的痕迹。

描写原子弹灾害的《城堡》(1962)，取材于我国唐代和尚鉴真东渡传法史迹的《天平之甍》(1958)和西域楼兰国兴衰史实的《楼兰》(1958)，也贯穿"物哀"这一特质。《城堡》虽然也如同一般原子弹文学一样，描绘了原子弹灾害给人们心灵上造成的严重创伤，笼上凄惨、可怖、悲伤的气氛，但作者没有让人物完全淹没在这种气氛之中，而是积极探求人生，冷静地凝视生与死的搏斗。主人公桂正伸指着一株紫色的花，对原子弹受害者透子说："只要有生命的存在，这种花就会活下去，即使遭到沙土埋没和海风摧残，它还是

要活下去!"表达了人对生存的强烈愿望和坚定意志,以及对人世眷恋的悲切真情。《天平之甍》的鉴真和尚承受自然环境和社会的种种阻力,前后十一年六次东渡,五次失败,弄得双目失明,仍然没有失去信念,同时描写了邀请鉴真访日的五个留学僧的不同命运,荣睿客死他乡,业行葬身大海,玄朗离开求道之路,戒融失落异国,结果只有普照经历二十个春秋的艰苦奋斗,才同鉴真一起胜利地达到目标。作者以这种悲剧为结果,展现一幅壮美的平安文化发展史和中日文化交流史图景。《楼兰》也是在汉匈两军的宏伟而激烈的战斗场面中描述楼兰国的衰亡和楼兰人的悲惨命运的。作者在这些作品里,娴熟地运用了悲切与壮烈统一的审美意识,让这些"小小真实"——现实与历史的真实闪烁发光,给人造成一种特殊的艺术美感。

基于这种传统的美学意识,井上靖的小说一般是透过冷静、透彻的目光,发掘社会问题。他揭示社会现实的表达方式比较含蓄,很少直白地进行说理,而是始终置在一种平静、安稳的气氛下,在含蓄之中展开委婉的批判,提出深刻的引人思考的问题,内中包容丰富的人生哲理,往往收到意想不到的社会效果和艺术效果。

《夜声》(1967)、《方舟》(1970)等虽也可以列为反映公害问题的小说,但它们不像一般公害小说把公害的惨状和人们对公害的不安和盘托出,而是运用幻想的手法或暗喻的技巧,把古典文学故事,再现到小说的世界,在沉静幽默之中,对现世不合理的现象进行讽刺和鞭挞。

作者在《夜声》中,用揶揄的笔调,写主人公干沼镜史郎像个狂人,研究日本古典诗经《万叶集》数十年,对《万叶集》所吟咏的山山水水留下美好印象,可眼下他沿着万叶的路线巡游,目睹现代化过程中大自然遭到毁坏,万叶的美景已荡然无存,十分愤慨。不由得联想到这是由于万叶人"没有受到恶魔的控制",而当代人"都把灵魂卖给了猖狂的群魔",最终发出了"去战斗!挽颓风,拯时弊"的呐

贼。作者巧妙地把万叶的世界重现在现代人的生活中，间接托出时代的背景，增强了对现实的批判力量。

《方舟》借用《圣经》方舟的典故，写主人公甍家少爷预言人类末日的大洪水即将到来，为防患于未然，制造一艘方舟，并拟就有资格乘此方舟的人的名单，以备应急。作者借主人公的口说出："这个时代正常与异常很难区分。倘使一百年前，这个主人公早就被明确认定是个疯子。可是现代，明明是疯子，疯子所想的事却不能一笑了之。"以此寓意现代生活正常与异常、是与非如此颠倒，人和自然、人与社会如此不协调，这种疯狂的根底也是正常的，进而深入揭示了现代资本主义社会的弊病和矛盾，表示了自己的愤懑。

作者在这些小说里，虽然很少直露针砭时弊之词，但却用轻松的笔致带出强烈的批判，用幽默的语调表达愤怒的声讨，忧愤深广，其暴露和批判社会矛盾和弊端的自觉素质是非常明显的。

井上靖忠实于现实主义，首先忠实于自己的真实，将自己的文学植根于社会生活的土壤上。用作者本人的话来说，这是"小小的真实"。他的小说创作，大多从生活实际出发，真实地描写现实的生活，反映了战后日本各个历史时期的进程。作者在一些作品里，毫不粉饰地生动地把战后初期日本社会混乱、荒芜的特殊气氛再现出来。如《斗牛》、《黑蝶》(1955)、《射程》(1956)、《冰壁》(1956)等，作者总是把主人公置于战后复杂的社会环境中，让他们的行为、感情在这个范围内纵横驰骋。也就是说，作者下苦功塑造人物形象的同时，精心刻画社会的画面，活生生地重现战后日本社会的世相。无论在细节的真实上，还是在人物的典型化上，都获得较大的成功。

总而言之，从传统的审美观出发，井上靖笔下的人物常常带有哀伤的感情色彩，但这不是悲观、消沉、逃避现实，而是积极面向现实，让人物自己掌握自己的命运，接受社会冲击，有时甚至要同社会现实进行殊死的拼搏。这种人物矛盾性格的统一，正体现了井上

靖的追求，在悲壮中对进步的社会力量的实践作出积极的肯定，表达正义、人道和爱的情念。也就是说，井上靖无论在美学观念或在艺术实践上，都是靠真实再现时代，从不同角度反映社会现实的悲剧冲突的。他创作的人物悲剧，不是命运的悲剧，而是社会的悲剧，是对旧的制度、旧的观念、旧的事物和旧的人际关系的揭露和控诉。他的小说大多表现了积极的主题和内容，当然，某些作品在调动悲剧因素的时候，也流露了一些颓伤的情绪，但这同宣扬悲观失望、放弃斗争的唯心主义悲剧观是格格不入的。日本文学教授永丘智郎说得好，“井上靖的功绩，在于他把日本战后经济发展结果所形成的人际关系毫无遗漏地写进了文学作品。因此，倘若将他的作品系统地介绍到国外去，就能使人借此深刻地认识日本战后的历史”。(《井上靖的文体》)

井上靖在坚持现实主义的基础上，充分运用了传统的叙述形式。但他并不满足于此，他在叙述人物命运或事件的同时，重视运用日本小说心理刻画细腻的传统方法和现代主义分析人物心理的技巧，积极探索人的隐秘的内心世界，表现人物的主观心理。可以说，他既忠实于客观生活，又发挥主观体验，这是井上靖艺术世界的重要构成。

比较有代表性的作品，就是名篇《猎枪》。它由三封书信构成，叙述三角爱情关系，突出地刻画了彩子为自己违背伦理的过失和背叛丈夫、家庭的行为而自疚自责的痛苦心理，以及蔷子知道母亲这种痛苦之后的复杂心情。尤其是信中插入的彩子的日记，实际上是一个负罪人的忏悔录，他将这个人物的心理纠葛和变化描绘得细腻入微，从而成功地将理智与感情巧妙统一，达到道德上的完善和精神上的圣洁，使人物的内心世界升华到诗一般纯真的境界。

他的另一篇佳作《比良山的石楠花》(1950)是以其岳父文太郎为原型，描写一个典型的老学者不慕名不求利，全心全意扑在事业上了却一生的心境；《化石》(1965)则写一个公司经理一鬼太治平

出差国外，发现自己身患癌症，在死亡阴影的纠缠之下同死神搏斗的心绪，展现了人生的片断。

井上靖的小说，许多是脱胎于诗作，在挖掘人物感情世界的时候，常常注入深沉的抒情内容，在文学语言运用上充分调动诗的因素。作家还运用日本传统私小说重心理描写的特色，写了许多自传体小说，叙述自己的成长和老母、妻子的日常生活，抒发对人生的慨叹和对时代的看法。

在井上靖的创作活动中，历史小说占据着不可忽视的位置。这些历史小说时间比较久远，空间比较广阔，上溯一二千年前，下至十七八世纪，既创作日本历史小说，也推出中国以及俄罗斯、高丽、印度、波斯和整个欧亚大陆的历史小说。但艺术成就最高、作品比重最大的还得数中国历史小说，尤其是西域小说，是井上靖文学的一根重要支柱。井上靖的这些历史小说的特点，就是充分发挥诗人丰富的想像力，将历史事实与虚构故事有机地糅合在一起。评论家所推崇的《天平之甍》、《楼兰》、《敦煌》(1959)和引起过争论的《苍狼》(1959)，是具有不同手法和特色的代表作。

《敦煌》的笔致调度是虚实相间，结合自如，它在反映历史真实的基础上，虚构了落第书生赵行德与王女的悲恋故事，还虚构了赵行德把大批珍贵的经卷藏入千佛洞的情节，再将这些虚构人物和故事情节，编织在发现敦煌千佛洞藏经的历史传说中。对于虚构情节和传说故事的细节描写，基本上做到了真实性与生动性相结合，即这种虚构，无论是故事情节的安排，还是主要人物的塑造，都是符合历史生活和时代气氛，在当时历史条件下可能产生的。就以赵行德的形象来说，他虽然是个虚构人物，但当时秀才考试落第而被西夏看中、受聘于西夏的大有人在，也是有历史记载的，作者不过是根据这个史实，加以集中概括罢了。小说中的西夏李元昊、敦煌太守曹贤顺、延惠等人物以及千佛洞的开凿、封闭与发现都是历史的真实，有史料可查。

《天平之甍》主要根据日本奈良时代文化名人淡海三船所著《唐大和尚东征传》记载的史实，加以小说化。他以史实为主，辅以虚构，将鉴真应日本留学僧荣睿、普照的恳请而东渡传法的全过程，以及当时日本奈良的佛教状况和日本留学僧在唐朝的动态，以形象的艺术，真实地再现出来。荣睿、普照在《唐大和尚东征传》中有详细的记述，作者完全尊重这段历史的真实。但并没有囿于史料，而是跳出历史，对《唐大和尚东征传》中只留其名而无事略的人物玄朗，根据当时日本许多留学生或留学僧以种种理由长留唐土的散见史实，进行了艺术塑造。小说中的另两名留学僧业行、戒融，史书里并无其人，是作者为了表达小说的主题——日本这时期的天平文化是由无数不同命运的留学僧的献身而移入大陆文化造成的——而虚构的。作者根据主题和情节的需要，赋予他们以特定性格，使这两个人物有血有肉，形象栩栩如生。

以《汉书》、《晋书》等有关史实为本，间以某些虚构情节的《楼兰》，在叙述历史时，并不是史书的翻版，而是运用形象思维调动一切艺术手段，加以绚烂多彩的描写，使西域楼兰国兴亡史得以艺术重现。它的情节结构、故事发展都符合小说艺术的一般规律，历史人物的描摹也注入了生命力，很有典型性格，而不是简单的历史复述。《苍狼》则完全相反，几近于虚构，是根据《元朝秘史》开章有关蒙古民族由来的传说，写成吉思汗的征战业绩，因而在日本文坛引起一场“关于狼的争论”，即历史小说是应该“照模历史”还是“脱离历史”的学术争论。

综观上述，井上靖正确处理了历史科学与小说艺术的关系，使两者很好地统一起来。就创作手法而论，作家运用了现实主义与浪漫主义相结合的创作方法，使真实中包含着丰富的想象，虚构中不失历史的真实，虚实没有泾渭之分，融为一体，构成一幅完整的历史画卷，从而开辟了历史小说创作的独特的新道路。他不仅在日本现代文学史上留下明显而踏实的足迹，也充实了世界文学的宝库，

特别是众多的中国历史小说，为中日文学交流史做出了特殊的贡献。

第三节　三岛由纪夫

三岛由纪夫(1925—1970)出生在东京一个高级官僚家庭中。他的祖父给他起名“平冈公威”。也许是他出生在历史的转折期，也许是他后来当上作家发挥了特异的鬼才，或者两者兼有，一位日本评论家称他是“日本悠久历史的骄子”。

公威自幼受到母亲家武家家风的教养，又曾接受有栖川宫家的皇家家风的熏陶，自觉不自觉地培养成一种武士的骄矜和皇族的孤高的气质。公威从出生第49天直至13岁受到祖母的严格管教，“被锁在两三重隔离的状态下。首先是与母亲隔离；其次是与户外自然的隔离；第三是与同年代的游玩伙伴的隔离”，开始了他那奇异的一生。他的母亲说：这种环境决定了公威一生阴暗的命运。

公威在异常生活条件下，脱离一般幼童的常规生活模式，自己另外找一种“自我保护”的生活天地，那就是对绘画、童谣、童话产生一种一般幼童难得有的极其强烈的兴趣，仿佛企图从这些东西里寻求某种在现实世界中得不到的东西。他每每沉溺于无边的梦幻，久而久之便无意识地躲避到非现实的世界里。

五岁的公威看见法国童话的圣女贞德图，便幻想着骑士的下一瞬间将是被杀掉，对骑士的死做了一番美妙的幻想。他读到安徒生童话《玫瑰妖精》中一个在亲吻情人留下的遗物玫瑰时惨遭坏人刺死的年轻人、怀尔德童话《渔夫和人鱼》中紧抱着美人鱼被冲上海滩的年轻渔夫的尸体、童话《被杀害的王子》中王子那身紧身衣裤所显露出来的体形等等，都与残酷的死结合在一起来空想，竟然产生一种神秘的快感。在现实中，他对掏粪工身穿紧腿裤把下半身

的轮廓清楚地勾勒了出来，一个东西优美地活动着；地铁剪票员身上弥漫着橡胶般的、薄荷般的气味，以及打靶归来的士兵身穿肮脏的军服发出一阵阵汗臭味儿，竟都产生了一种不可名状的倾倒，从他们的职业中感受到一种感觉上的“悲剧式的东西”。(《假面自白》)这些异常的幻影和绝望，后来养成公威一种特殊的嗜欲和浪漫的憧憬，沉潜在他体内，构成他的文学生命体。

公威按照祖母的意志安排，进了贵族学校学习院。他的国文教师清水文雄读过公威的习作《酸模》，发现了少年作者的天才，还介绍他认识了《文艺文化》的同人保田与重郎等人，并向《文艺文化》推荐他的作品。他在清水文雄的指导下，开始转变读书的倾向，热心学习古典文学，尤其是欣赏希腊悲剧的技巧和《源氏物语》的罪意识的主题，以及非个性而抽象的、完整的《古今和歌集》的纯粹美，从那里获得古典文学的教养。同时他也主动涉猎西方文学，尤其是英国唯美派作家王尔德的作品，以及拉迪盖的《魔鬼附身》等作品。他十分倾迷于王尔德那种否定宗教、道德和唯美的艺术至上主义的精神，积累了用世界文学的视野来审视日本古典文学的修炼。他还喜欢日本近现代作家谷崎润一郎的肉体恶魔主义、泉镜花的病态性的幻想、伊东静雄的浪漫的空幻、北原白秋的妖艳的语言以及立原道造的爱与死的诗的戏剧性等等，从而确立了一种信念，那就是“日本古典具有一种力量，执拗地盘踞在日本的现代人的心中”。(《师生》)

16 岁上，公威第一次以三岛由纪夫的笔名发表了第一篇正式的小说《鲜花盛时的森林》(1941)，这时候，他特别喜欢文艺复兴时期新古典主义的《塞巴斯蒂昂·圣殉教图》洋溢着的异教氛围。他被塞巴斯蒂昂殉教的肉体、官能性、美、青春、力量乃至残酷的美所刺激、陶醉了。这是他幼年时刻印下的“悲剧性的东西”的形象的延长。确切地说，在他体内埋下的倒错的爱与性的种子，渐渐地在他的体内萌芽，他第一次自恋了。在战争期间，他受到日本浪漫派的

影响，陶醉于日本古典，追求超现实的夭折的美、死的美。战争末期，三岛成为"怀疑派"，"时代的落伍者"，曾"积极要把日本引向战败"，可是一旦日本战败的事实摆在面前，他又陷入一种困惑、虚脱和失落的状态。

三岛由纪夫说："夏天（1945年）的观念将我引向两种极端相反的观念，一是生、活力和健康，一是死、颓废和腐败。这两种观念奇妙地交织在一起，腐败带有灿烂的意象，活力留下满是鲜血的伤的印象。"（《小说家的休假》）他就是在这两种观念交织下，摸索和再构建自己否定战后时代的精神结构和文学结构。可以说，他采取了与战后派作家完全不同的方式来接受日本战败的事实，要在否定战后的精神结构内，再构建其与战后派文学逆反方向的"美"。于是在他自称的"赞美绝望"中，写就《香烟》（1946）在《人间》刊出，为日后创作长篇小说播下主题的种子。

三岛的第一部长篇小说《盗贼》（1946）出版后，一时没有引起很大的反响。他毅然辞去大学毕业后仅任职八个月的大藏省的官职，全身心地投到长篇小说《假面自白》（1948）的写作上。这部自传体小说写了主人公"我"的诞生和家庭状况以及家族人际的心理纠葛，养成了一种逆反心理，引发出三次"性倒错"，这都是"我"的性欲与世人的一般性欲的倒错。作品问世于战后混乱时期，作者由于时代、社会和个人的原因而造成精神上的空虚与失落，似乎一切传统道德都变得软弱无力，一切是非价值、伦理都颠倒过来，于是他企图从这种精神危机中摆脱出来，并将其表现在作品上。这部作品获得成功，确立了他在日本文坛上的牢固地位。

他开始醉心于古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的《美狄亚》和法国诗人莫里亚克的《爱的荒漠》的艺术结构，即表现古典主义的文学传统与现代主义潮流的对立与统一的结构，以此作为他探索新创作的出发点，用他从未有过的自信和热情，投入另一部长篇小说《爱的饥渴》（1950）和《禁色》（1951—1953）的创作中去。如果说《假

面自白》是他的青春前期的作品，那么《爱的饥渴》、《禁色》就是他的青春后期的作品，而且是作为总清算自己青春期的工作而创作的。这三部作品，不仅形成三岛文学倾向的怪异性，而且也酿成三岛美学的怪异性。从此他开始迈进其创作的新阶段，进一步展开更为怪异的文学世界。

以 1951 年第一次出访欧洲，特别是希腊的体验为契机，三岛由纪夫构筑起自己的特异的文学模式，即将肉体的改造与文体的改造放在同一的基准上。他潜心准备(包括心理准备)数月，写下了故事纯粹发生在日本的《仲夏之死》(1952)、《潮骚》(1954)、《金阁寺》(1956)等优秀作品，将三岛文学推向一个新的高峰。用作家本人的话来说："我感到我完全结束自己一个时期的工作，下一个时期又在开始了……我感到自己仿佛也在成熟起来了。"(《我经历的时代》)

他对希腊的体验使他觉得比起内面的精神性来，更应重视外面的肉体性，重视生、活力和健康，便效仿古希腊朗戈斯，创造一个东方的"达夫尼斯和赫洛亚"的纯洁爱情故事——《潮骚》诞生了。

《潮骚》在神岛的自然与风俗画面上展开新治与初江的渔歌式的纯情故事，将人物的生活、劳动、思想、感情镶嵌在大海的自然画框里，以大海寄意抒情，创造了一种自然美的独特魅力。尤其对于青春的描写，使之回归自然，反朴归真，极力提高爱情的纯洁度，达到肉体与精神的均衡，从中创造了美。他使这对恋人的爱情得到了绝对的纯化，并将它推向至纯至洁的境界。在这里，美的艺术创造者同创造美的艺术具有同一的伦理基准，即神岛古老共同体的基准，这不仅回归日本传统的深层、而且使渔歌的理想之乡的传统的古朴的美，保持完整无损而再现于现代。

这一时期，三岛由纪夫笔下经常出现海的形象和死的形象。对他来说，海与死似乎有一种难以抗拒的魅力，成为他的文学感情的源泉。《仲夏之死》和《午后曳航》更集中地描绘了这两个形象。而

且，在描绘的时候，他的笔下洋溢着一种可怕的逆反感情，带上几分浪漫和唯美的色彩。以海为背景，展现了人直面宿命的孤独之美、直面死亡之美。海与死构成了这两部作品的核心。

三岛在《金阁寺》中，撷取一僧人焚烧金阁寺的历史事件作素材，独创性地运用作家独立的思想和文体的力量，即从素材的现象独立出来，通过对主人公沟口的绝对的美与丑之展现，突现其非人性的反社会行为，构建起纯粹的观念性的艺术世界。三岛说："这是完全运用自己的气质，来促使文体思想上结晶化。"①

三岛由纪夫选择沟口这个人物的犯罪故事作为主题，离开善恶的价值观念和道德标准，通过自己的思想、感情和美学观再现主人公这种不为社会所容的行为，并作为美的存在而加以赞美，这样复杂的问题要处理好是相当困难的，但他取得了成功。他的信念是："人类容易毁灭的形象，反而浮现出永生的幻想，而金阁坚固的美，却反而露出了毁灭的可能性。像人类那样，有能力致死的东西是不会根绝的，而像金阁那样不灭的东西，却是可能消灭的。"

此后三岛更是陶醉于希腊古典式的男性艺术，因为他觉得"古代希腊没有什么'精神'，只有肉体和知性的均衡，'精神'正是基督教的可恶的发明。当然这种均衡即将被打破，但在可能不会破的紧张中发现美的存在"。所以他惊愕于古希腊的"精神"反而没有占据肉体所占有的空间。"希腊人相信'外面'，这是伟大的思想。希腊人思考的'内面'，总是保持与'外面'的左右对称"。他后来主张"所谓男性的特征，就是肉体与知性"。可以说，他在希腊找到了自己古典主义的归宿。他在《镜子之家》(1958)中特别强调："希腊人的美的肉体，是日光、海军、军事训练和蜂蜜的结果，但是现今自然的东西已经完全死亡，希腊人达到肉体所拥有的诗的形而上的东西，就只有依靠相反的方法，即为了肉体而锻炼肉体的人工方法。"三岛

① 转引自矶田光一：《作家与作品——三岛由纪夫》，第 462 页，集英社，1976 年版。

的内心便出现两个相反的志向，一是必须活下去，一是明确知性向明朗的古典主义倾斜。他体味到“两个相反志向”同时共存的幸福，开始明白比起内面的精神来，更要重视外面的肉体和健康。他在这次希腊之旅中，比较了日本与希腊肉体美的差异，并在《阿波罗之杯》中谈了这样的体验：“希腊人相信美的不灭。他们将完整的人体美雕刻在石上。而日本人是否相信美的不灭呢？这是个疑问。他们顾虑有一天具体的美会像肉体一样消灭，总是模仿死的空寂的形象。”这种希腊的体验，对三岛其后的创作影响是很大的。

以 1960 年的日本战后史又一次转折为契机，三岛由纪夫逐渐形成自己的文化概念的新的天皇观，并以此作为其创作的中轴，辐射出《忧国》(1961)、《十日菊》(1961)、《英灵之声》(1966)三部曲，以及《太阳与铁》(1965—1968)、《文化防卫论》(1969)等评论文章，这些作品将其破坏性的冲动与危险美的情趣结合，并运用了冷嘲热讽的、保守的乃至逆历史潮流的言辞，来构建其新的文学模式。以《忧国》为例，它着重描写中尉夫妻在悲境中自觉地捕捉生的最高瞬间，追求至福的死，并将他们肉体的愉悦和肉体的痛苦完美结合，使夫妻爱达到了净化的境地。但是，三岛将这个美的世界安置上“2・26 事件”的背景，目的在于表现比夫妻爱更为重要的主题，那就是大义与至诚，即将中尉对天皇和国家的忠诚抽象为纯粹的美。但是在文学上并非愈抽象就愈纯粹，更何况注入这种强烈的政治意识和让人悚然的愚忠，实际上是一种明显的、从右翼的国家主义立场出发的政治批评，即企图将政治置于文学中，又将自己不可思议的美学置于文学中的政治。不过，这一切都是贯之以爱与死的主题来完成的。这是作者所要表达的真正主题而采取的一种巧妙的艺术手法。这就使三岛文学模式中的文学基因裂变，产生新的因子，演绎而形成三岛由纪夫特异的精神结构——“文化概念的天皇”和“文武两道”，成了三岛文学生涯及三岛文学的一大变化和转折。

作为三岛绝笔的超长篇巨作《丰饶之海》(1965—1970)，是由《春雪》、《奔马》、《晓寺》、《天人五衰》四部曲组成。这是三岛由纪夫毕生的文学创作的缩影图，他将唯美、浪漫和古典主义发挥到了极点，同时又着眼于与复古的国粹主义的微妙接合，并在接合点上确立其历史的独自性。可以说，它集三岛文学、美学之大成，也是三岛的"文武两道"艺术的作品化。三岛本人曾总结说："《丰饶之海》四卷的构成，第一卷《春雪》是王朝式的恋爱小说，即写所谓'柔弱纤细'或'和魂'；第二卷《奔马》是激越的行动小说，即写所谓的'威武刚强'或'武魂'；第三卷《晓寺》是具有异国情调色彩的心理小说，即写所谓'奇魂'；第四卷题未定(注：即《天人五衰》)取材于时间流逝某一点上的事象的跟踪小说，导向所谓'幸魂'。"(《关于〈丰饶之海〉》)简单地说，三岛试图在这四部曲中表达"和"、"武"、"奇"、"幸"四魂。实际上是集中表现"文武两道"。各卷的不同主人公松枝清显、饭沼勋、小月光公主、安永透四人，各自被赋予了不同的性格特征，各自成为一种"魂"的体验者；而他们彼此的联系完全仰赖于梦与轮回的主题，并由副主人公本多繁帮贯穿始终，形成一个完整的、不可分割的故事系统，这是作家的独具匠心。

三岛由纪夫的创作活动是多样性的，但小说与戏剧是三岛文学的两根支柱。尤其是在近代"能乐"的创新上，出色地完成他的诗剧性理念，在现代文学史上写下重要的一页。他的成果表现在《近代能乐集》(1956)、话剧《萨德侯爵夫人》(1965)和歌舞伎《弓月奇谈》(1969)上。

从三岛上述文学经历来看，他是在战后的虚无和绝望中，满怀对时代的不安情绪，开始以异常的观点来审视和重新组合自己的美的方程式。他的审美意识起初是将西鹤的好色性和秋成的怪异性，融合西方现代的弗洛伊德的性倒错说，构筑起自己唯美、浪漫的审美价值取向。其小说的结构开始大多是由性的美和性的对立组合而成。他的作品常常以性爱和情事作为中心，挖掘心理深层的

异常的情欲，以展现人性的真实和人的本能的真实。他早期的作品都意在将战后社会的压抑变成一种个人心理的压抑，并将这种压抑升华为艺术的官能、隐微的颓废，从中发现意外的美，超常识的美。此后，三岛就常常用反日常的手法来表现美。所以人们对于他的作品，也许还包括他的言论，需要从逆反方面来理解。

比如《假面自白》这部自传体小说集中表现了三岛这种审美价值取向。他完全拂去伪善，无保留地展现人性隐秘的一面，把隐藏在意识深层的自然的自我暴露出来，冷静地自白自己异常的性欲望，这与自然主义的赤裸裸的外向型自白不同，它通过性倒错的内向型自白，来对体内进行理智的探索。从一种社会心理的压抑出发，来对抗传统的道德、秩序和价值的束缚。三岛就是这样从浪漫、唯美开始，然后构筑起其观念上的古典美的世界的。

正是基于这种美学观，三岛的文学大都面向怪异的世界。他用自己的颠倒结构的思维方式，在现实的美与虚幻的美的交汇点上，来创造自己的艺术，比如《禁色》。同时力图在一切价值颠倒和现实虚妄之上来探索美，最终是为了不破坏性爱的"神圣的美"，以重新建立性爱的"神圣的美"与崩溃了的自我的统一。比如《金阁寺》、《午后曳航》。这些作品使其唯美、浪漫的精神与日本传统的"好色"和"怪异性"的传统审美情趣达到了完美的结合，从而发挥到了极点。尽管三岛由纪夫是从浪漫与唯美开始，但他很快就向古典主义倾斜，以唯美与浪漫来维持古典主义形态，并成为其美学结构的主体。

三岛由纪夫的古典主义的形成，来自日本的古典主义和希腊的古典主义的影响，以及两者审美传统的交流。他一方面从西鹤"男色"审美情趣中获得日本古典的情绪性和感受性，通过现代的性倒错来构筑其理想中的男性美，在创作中参照其自身的美学观念体系，来选择题材和风格，一方面将《叶隐》武士文化精神视作一种美学的理念，强调他的"古典主义的极致的秘库就是天皇"。可以

看出形成三岛由纪夫的古典主义艺术的主要倾向是肯定他所追求的作为国家和民族统一的象征天皇的精神权威。三岛以此作为他的永恒不变的原则，一种关于“美”的绝对概念。而且他尽可能在其文学论中表达这一绝对概念。可以说，上述意义上的日本古典主义是三岛的美的结构的重要支柱。

三岛由纪夫的古典主义的美的结构的另一重要支柱，是希腊古典主义。首先，他思慕希腊艺术不注意什么精神，只注重肉体与理性的均衡，并且在这种均衡即将被打破但可能不会破的紧张中创造出美来；其次，他接受古希腊对生的积极肯定的基本理念的影响，追求希腊英雄主义和男性裸体造型的宏大气魄，以及在艺术上所表现出来的严谨的完美性。最突出表现的就是他的《潮骚》，完全模仿古希腊朗戈斯的古典主义，从它那里汲取主题、情节、类似的矛盾冲突和人物性格，并且注入了新的文化内容。

日本古典主义与希腊古典主义两者的混合，形成这样一种主要倾向：三岛由纪夫在美学伦理上，要求恢复“文化概念的天皇制”，企图重新建立天皇的美学；在文学创作上又以赞美生和男性肉体为典范，在古代武士道的善的意义上以死相赌的悲壮精神，与古希腊艺术基调的享受生、崇拜生的乐天精神两者的紧张对立中，完成其古典主义式的美的方程式。也就是说，他的美的理念是以建立其天皇的美学观作为基础，由这种戏剧性的反时代精神和美的非感性的追求，来支持其内面两种极端相反的概念，即生与死、活力与颓废、健康与腐败等等绝对相反的概念。这些对立的东西的交织和循环，形成两个方程式，一是“血＋死＝美”，一是“生＋青春＝美”。

首先，“血＋死＝美”这一美的方程式是，给血与死这两种世上最激烈的东西以观念性的美的形象，来组合其美的结构。他对“血的饥渴”如同对“爱的饥渴”一样，表现出一种异乎寻常的强烈要求。最突出的是将日本武士传统的切腹作为一种美的形象，企图以

《忧国》中的武山中尉、《奔马》中的阿勋这些人物切腹的残酷场面来展开主题，提高其特异的“残酷美”，从而增加作品的力度。

其次，“生＋青春＝美”可以理解为三岛的死的主题，并非排除生，作为他的美的使命，他是尽可能完美地表达生与死这两个绝对的概念，并非常热烈地表现人的生的欲求——性与爱的主题。但他更多的是对男性的生、青春与肉体的憧憬，并将其延伸、提升和艺术化。所以从《假面自白》开始，经过《潮骚》而至《忧国》等等，都是紧紧抓住男性的生、活力和健康，即男性的肉体行动，以其独特的方式来表现男性肉体最真实最激烈的东西。男性肉体美成为其艺术美的绝顶。

三岛由纪夫为完成这两个美的方程式，经常超越常规带着反抗和冒险的精神，采用逆构成的方法论来进行演绎。不断地从死中意识生，在虚构的世界中寻求一种虚无的美，将观念性的东西推到绝对的方向。他的作品群就是这样由他个人这种逆思想方法来构筑一种永恒的观念性的美的世界的。

三岛由纪夫从事古典主义文学创作，除了努力从日本文学古典世界中汲取其情绪和感觉性之外，非常重视古典式的文体和语言，将它们看作是自己的古典主义文学的生命。首先，他非常强调文体的个性，重视文体的重量感、硬质感以及考古式的精确性；其次，非常注意构成文体诸因素的语言，正确排列语言，限定一言一语的意义和语气，奇巧地在语言的独创性和普遍性的接合点上，将既有语言作出普遍的排列或独特的有效组合。三岛致力于文体的改造，是将欧洲莫朗、拉迪盖的文体与日本古典的文体结合，特别是模仿森鸥外和洋文学结合的清澄的知性的文体，以及希腊的“重文体”来改造自己，他的文体的变迁，是随着希腊之行后，从感性转向知性，更倾向男性的东西，所以他就将自己的文体改造成“重文体”，即带有重量感的文体。总之，三岛由纪夫主要是依靠个人的观念，以及文体和语言来构建他的观念上的美的世界。

三岛美学的另一个特征就是强行使危险的美与恶化合。以《忧国》为代表的一系列作品明显地反映恶的表现形式，如“2·26事件”、天皇制等，来反映美学的丑中的一个侧面——恶，更多地将恶与功利直接联系，对恶不仅通过形象，而且是通过概念去把握。三岛本人说过：“如果世上的人是通过生活与行动来体味恶的话，我则尽可能深深地潜沉在精神界的恶里。”

从三岛美学思想发展的脉络来看，再一次说明三岛由纪夫的后期的美学思想和创作活动，是在把文化概念的天皇制作为美的根源，以及从历史上的天皇制理论寻找其文学、美学理论的根据。因此，我们在论述三岛由纪夫的美学价值及其意义时，不能忽视他在前期审美意识到后期审美意识的变化中，其意识形态所起的作用。事实上，三岛的创作活动，已经从艺术上的唯美、浪漫、古典主义，转向复古主义和国家主义，同时已经超越文学而及政治、社会、文化、历史等领域。

终 章
21 世纪日本文学的展望

就现代文学的前景来说，追溯近代文学发展的历程，近代的文学观念——人学的新观念，是在西方工业化时代确立近代人道主义和近代自我之后，文学经过文艺复兴期的分解和重新组合，才带来了伟大的变革。现今，由工业化时代转向电子化为中心的高科技时代，人类成功登上月球，太空船顺利登陆火星及复制生物的克隆技术的创造与发明，都是先从科幻作家的描绘开始，后经自然科学家、生物学家之手变成了现实。反过来，自然科学家、生物学家的创造与发明，也将促进文学家实现文学观念和方法的重大变革。当今科幻小说的流行，就从一个方面证明了这一点。

事实上，当今自然科学也好，人文科学、社会科学也好，都出现"边缘学科"，更加强化各学科的交叉发展。文学已突破单纯作为人学的概念，它不仅与人文科学、社会科学如哲学、美学、语言学、宗教学、伦理学、社会学、心理学等存在密切的联系，而且与一些在思维空间相距较远的医学、生理学、病理学、生物学、性科学等自然科学都有着直接的联系，彼此形成一个交叉系统，自然科学与人文科学、社会科学的相互交流、渗透和影响，不断地更新知识结构和思维方式，也不断更新现代的文学观念，现代文学也不可避免地不断分解和重构。

还有一点值得注意的是，作为文学结构主体的语言学，在本世纪发生了"语言学转向"(Linguisticturn)的重大学术事件，更给整

个人文科学、社会科学带来“哥白尼式”的根本性的变革，确立了哲学的首要任务是对语言进行分析，这种语言分析，不仅对哲学，而且也对诗学文学产生了巨大而深远的影响。据有关学者研究分析：“语言学转向”使整个文化发展从过去的形而上学、终极价值、根本原理、方法意义、本质规律问题，进入到文本、语言、叙事、结构、张力、语言批判层面。但这并不意味着语言学转向就成为本世纪哲学或诗学的“终点”，相反，它仅仅成为一个转向之后再转向的“中介”。因为到了本世纪后半叶，人文理论与社会理论又出现了语言学转向后的“新转向”——由“语言”转向了历史意识、文化社会、阶级政治、意识形态、文化霸权研究、社会关系分析、知识权力考察，甚至文化传媒、科技理性分析等，进入了一个所谓的人文科学“大理论”(Grandtheory)之中。于是，历史、政治、社会、文化等，在新的层面上成为语言学转向之后的新话题，不断出现在女权主义、西方马克思主义、后现代主义、后殖民主义、新历史主义，以及文化研究领域中。①同时，语言学转向后，带来文化哲学诗学的转型。这一现象也出现在文学理论研究和创作实践中，文学摆脱狭隘的传统界定，与更广阔的历史文化背景发生更深刻的联系。文学上的女权主义、后现代主义、解构主义、后殖民主义、新历史主义的出现，就是这种“语言学转向”后再转向的延续，这无疑将对文本分析和语言解释产生根本性的转化，促使未来的文学在传承与创新方面作出更为立体的、多维多元的选择，重新重视文学的社会内容，进入一个新的历史整合阶段。拉美魔幻现实主义文学的异峰崛起，屹立于世界文学之林，也可以从一个小的侧面印证这一未来的发展趋向。

整个现代文学未来的发展趋势，可以从两方面来思考。一是从世界政治经济与文学关系的范畴来看。20世纪中叶，以二战结束为转机，东方国家、第三世界的人民开始觉醒，经过艰苦的斗争，甚

① 参见王岳川：《语言学转向之后》，原载于《中华读书报》，1998年4月1日。

至流血牺牲，结束了西方长期的殖民统治，在政治上走向独立，经济上相继崛起。在文学上，亚非拉第三世界文学脱颖而出，比较突出的例子是：从诺贝尔文学奖发展的历史来看，本世纪初 1901 年至 1965 年以来，获此项奖的西方作家 60 人，占获奖者总人数的 98.4%，而亚非拉获奖者仅印度诗圣泰戈尔 1 人，只占1.6%；从 1966 年到 1998 年间，诺贝尔文学奖获得者 33 人，其中西方作家 22 人，占 66.7%，亚非拉作家 11 人，占 33.3%。亚非拉作家获奖者的比例有了明显的提高，反映了在世界范围内亚非拉文学的崛起，开始改变长期以来文学上欧洲中心主义的倾向。尤其是日本文学通过川端康成、大江健三郎两度获诺贝尔文学奖而走向世界，令世人刮目相看。这从一个方面预示着东方和第三世界面向 21 世纪，即将创造出属于世界文化、文学不可分割的一部分的更辉煌的东方的、第三世界的文化与文学，迎来文艺复兴的曙光。

加上 20 世纪后半叶，苏联及东欧集团的解体，以意识形态来划分的世界两大阵营已不复存在，世界冷战局面基本结束，和平与发展取代意识形态的纷争成为人类共同追求的目标。世界文学也出现新的多元格局，世界各国、各地域、各民族的文学交流会在更广和更深的层面进行，彼此的渗透和融合会在更平和、更理性的情况下达成。也可以预期，为了适应这种新的变化，文学观念将会进一步更新，文学方法也将会以不同的方式，进一步分解与重构。因此在世界文学中以欧洲为中心的文学格局将会进一步被打破，在东西方文学交流的调和中，东西方将会共同创造出 21 世纪的世界文学的光辉的未来。

从时代科学与文学关系的范畴来看，集电子学多项发明于一身的国际互联网系统工程（Internet），于 90 年代下半叶开始的头 3 年，串连了全球一百多个国家的电脑网络，各地的上千万电脑使用者都能借助这个网络，跨越国界，交流信息。目前集成电路正由类比化转向数位化，集声音、影像、文字于一体的资讯超高速公路

正在研发，一场以数位革命、资讯革命为中心的电脑网络时代已初露曙光。美国未来学家萨佛在 *Digirati*（未来英雄）一书中认为，过去3年国际互联网络的变化，相当于人类走过印刷技术的发明、个人电脑的诞生，以及国际互联网络的出现与成长。17世纪、18世纪欧洲工业革命及文艺复兴，经历百余年才显露其真正的影响力，改变人类的社会关系和生活方式，文艺复兴带来文学的彻底变革，从观念形态转向主义形态。目前这场探索数位化的大趋势，必将会在人类历史上掀起另一次比工业革命影响更大更深远的以电子化为中心的高科技革命运动，更彻底地改变人类的社会关系、生活方式，带来更伟大的文艺复兴，带领人类跨入21世纪的新纪元。

21世纪未来的文学将如何变革？主义形态是否能够续存？或者是否会超越主义形态转向什么全新的形态？国际互联网与文学将会形成一种什么关系？这些问题已经提上了文学界、科学界的议程。

首先，在近年某些国际互联网发展先进的国家，文坛上已经出现了一种"交动式写作"(Interctive writing)方法。因为在国际互联网系统发达的国家，年轻一代的读者的阅读习惯正在发生变化。他们要找《一千零一夜》的一个故事或莎士比亚的一个句子，不到书架上去翻书，而打开电脑到互联网系统里去找。所以预料不久的未来，可能会带来新的阅读媒体，由"互联网书"逐步代替传统书。事实上，美国不仅已经出现电脑书出版社，而且美国麻省理工学院已开设"互联网交动式小说写作班"，尝试着一种"互动式写作"方法。所谓"互动式写作"方法，就是作家在互联网系统上创作，读者可以同时在互联网系统上分层次地阅读，作家的审美理念和读者的感情倾向反馈可以在互联网系统上的及时交流中调适和整合；读者甚至可以按照自己的审美理念、感情倾向续写，作者从中选出一篇自己认为最合适的续写，然后润色，使它更加丰满。如此不断重复，最后完成的，就是一种"互动式小说"的新小说模式。麻省理工学院

教育电脑创新中心资深研究员珍妮特·穆利推出新著《全方位的哈姆雷特》(*Hamlet on the Holodeck*),提倡这个文学世界是全方位互动的,并正致力于建立一套全方位的叙述和表达方式,以便在另一个架构内延续永恒的创作,在那里读者可以参与互动、参与故事的布局,可能出现很多不同的发展方向,很多不同的类型,一个单一线性发展的情节也许有多种版本。

其次,互联网语言转换技术成功开发,通过一种中间语言——UNL 语言,可以将本国语言与他国语言转换,克服各国作家和读者在国际互联网上进行文学交流上的文字语言的障碍。这种互联网语言转换技术的发达与"互动式写作"方法的推广,将会更加快上述世界文学新格局的交流中的渗透与融合。世界各国在国际互联网系统上的文学交流,由于互联网系统呈现多元语言,与电视整合音像、电脑和传讯的数位化的发展大趋势结合,可以预计会给文学带来巨大的变化。它不仅已经带来了阅读方式和创作方式的变化,而且可能就像近代工业时代和生物学发现进化论给近代文学理念和文体带来革新一样,也将会给未来的文学带来新的理念和新的文体的变革,也会给未来的文学带来新的分解和重新组合的方式。在未来,"全方位互动文学"的普及,并非完全不可能。

另据最新报导,美国科学家宣布研制出能够写作一篇完整小说的计算机软件系统,可以通过特定的小说主题转换成相应的数字化,对复杂的符号加以控制,更接近人类数据结构的本质,使计算机具有写小说所需要的叙述和组织故事的能力。

可以预计 21 世纪高新科技时代,世界文学在上述诸因素的驱动下,正在全面冲击着传统的文学理念、价值、原理、意义、表现模式等等,超越传统文学以主义形态为中心的发展模式转向别种全新的形态,这便成为 21 世纪世界文学发展的主要路径。从中也可以窥见在世界文学新格局中 21 世纪日本文学的未来。

主要参考书目

《日本文学全集》,集英社,1978年版。

《日本近代文学大系》,角川书店,1975年版。

《日本现代文学全集》,讲谈社,1980年版。

《市古贞次主编:《日本文学全史》(近代卷·现代卷),学灯社,1979年版。

久松潜一主编:《增补新版·日本文学史》(近代卷·现代卷),至文堂,1981年版。

加藤周一:《日本文学史序说》(下卷),筑摩书店,1980年版。

小西甚一:《日本文艺史》(Ⅴ)讲谈社,1992年版。

[美]唐纳德·金:《日本文学的历史》,(第10~18卷近代篇·现代篇),中央公论社,1995—1997年版。

伊藤整等编:《日本文学的历史》(一、二),讲谈社,1980年版。

小田切秀雄:《现代文学史(上、下卷),集英社,1975年版。

本多秋五:《物语战后文学史》(全),新潮社,1979年版。

松原新一等:《战后日本文学史·年表》,讲谈社,1978年版。

栗坪良树等:《岩波讲座·日本文学史》,(第12~13卷),《20世纪的文学》,岩波书店,1997年版。

喜多川恒男等编:《20世纪的日本文学》,白地社,1995年版。

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文